

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra "Aguaespejo granadino" de José Val del Omar

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yolanda González Osuna

DIRECTORES

**Francisco García García
Carmen Llorente Barroso**

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

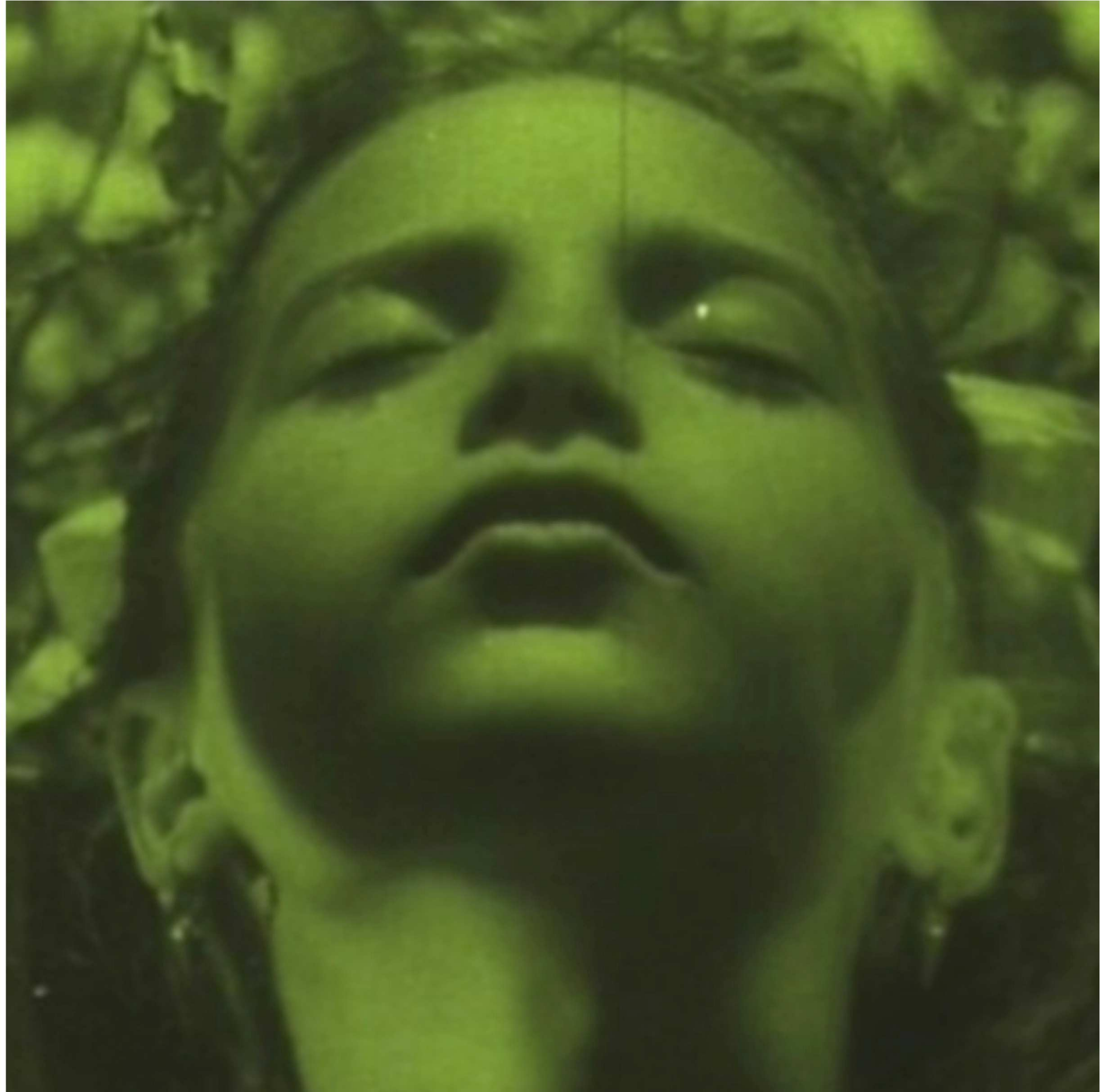
POETICA MISTICA S I N RELOJES N I ESQUINAS

Análisis de la obra *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar

Autor: Yolanda González Osuna

Directores: Francisco García García
Carmen Llorente

Facultad de Ciencias de la Información
de la UCM





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

POÉTICA MÍSTICA SIN RELOJES NI ESQUINAS:

Análisis de la obra *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar

Autor: Yolanda González Osuna

Directores: Francisco García García
Carmen Llorente

A mis Padres, por darme alas.

A Enrique, por enseñarme a volar.

A Sofía, Beatriz, Antonio y María por colorear el cielo.

Agradecimientos

En primer lugar no encuentro palabras para agradecer al director de esta tesis, Dr. D. Francisco García la paciencia, atención, consejo y asistencia que ha tenido conmigo en todos estos largos años de tesis, pero también su cariño y dedicación, su esfuerzo y el gran entusiasmo que siempre me ha mostrado y sin el que esta tesis no hubiera sido posible. Vaya también mi agradecimiento y reconocimiento a la codirectora de esta teís, la Dra. Carmen Llorente.

Esta tesis tampoco hubiera sido posible sin la inestimable colaboración de todas las personas que me han acompañado a lo largo de la misma. En primer lugar a Gonzalo Saénz de Buruaga, que me abrió sus puertas y una carpeta en sus archivos para la presente investigación. También le agradezco enormemente su colaboración a Juan José Serrano, a quien debo reconocer que en los primeros momentos de la investigación, cuando me preguntaba de qué trataba mi tesis, ni yo misma sabía qué contestarle aparte de que “de Val del Omar”. De su mano tuve la oportunidad de conocer el laboratorio PLAT tal y como el maestro lo dejó, lo que a día de hoy, que se encuentra desmontado en los fondos del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, me parece todo un privilegio. También le agradezco a Píluca Baquero que me abriese las puertas de su casa para avanzar sobre la presente investigación.

Las instituciones que me han apoyado y ayudado durante la presente investigación. Han sido muchas, y su ayuda inestimable.

Al archivo histórico de Alcalá de Henares, archivo del Patronato de la Alhambra, archivo Federico García Lorca, Archivo Manuel de Falla, Archivo histórico de Granada, Colegio Ave María y en especial a D. José Medina Villalba que sabe mejor que nadie toda la historia del Colegio y del Padre D. Andrés Manjón y por supuesto de la imágenes que en el colegio filmó D. José Val del Omar. A los padres Escolapios de Granada que me abrieron su casa y me llevaron tras los pasos del niño Val del Omar. Al padre Valeriano encargado del archivo de los padres escolapios en Madrid. Al ayuntamiento de Torvizcón por facilitarnos toda la información de la que disponían. A Conchi por abrimos la casa de sus padres que fue construida por el abuelo de Val del Omar. A todas las personas que nos atendieron tan amablemente por esta bella zona de la Alpujarra. Al párroco de la Iglesia de San Matías, que nos llevó hasta la partida de nacimiento pero también al párroco de Las Angustias que revisó una y mil veces los archivos para que no hubiera ningún error.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han respondido tan amable y pacientemente a mis entrevistas para la presente investigación: Román Gubern, Ángel Arias, Gonzalo Saénz de Buruaga, Juan José Serrano, Juan Mariné, Rafael González Tranche, y Antonio Weinrichter.

Un apartado especial merece Carmen Bueno quién me abrió su corazón.

También mi agradecimiento a la historiadora Sonia Osuna a quién siempre recurría cuando me asaltaba cualquier duda sobre Arte o sobre la Alhambra, fuese la hora que fuese. Muchas gracias. Gracias a Andalucía Jurado, mi particular corresponsal en Granada, cámara en mano para captar cualquier olvido en algún viaje o hacer de avanzadilla para los siguientes. También mi

agradecimiento a María Calvo por su aportación a las traducciones.

Aun me resta agradecer su ayuda durante toda mi vida a mi hermana M^a del Carmen, que como mi padre siempre ha dicho, es mi segunda madre. Gracias por ayudarme, entre otras cosas, a salir del internado. Si Val del Omar hubiera tenido una hermana mayor como tú tal vez no hubiera tenido que arrancarse los dientes.

Gracias de nuevo a mis padres, porque nunca me dijeron no a nada aunque a ellos les costara mucho sacrificio y no entendieran muy bien el sentido. Gracias por esa confianza ciega y esa ayuda permanente. Por supuesto a Enrique, por su inestimable ayuda y aliento para seguir adelante. Gracias por ser mi compañero de viaje. Si viviéramos mil vidas te elegiría las mil. Gracias y mucho

más que gracias que no sé como se dice con palabras. Gracias a mis hijas, mi mayor alegría, por vuestra sonrisa y vuestros besos y por entender a medias que vuestra madre está y no está. Gracias a todos esos hijos de madres de hoy trabajadoras, que no podemos estar sin nuestros hijos y tampoco podemos dejar de lado nuestro trabajo, que nos apasiona. Gracias por saber comprendernos. Espero que el día de mañana vosotras lo tengáis más fácil para conciliar la vida laboral y profesional. No cesaremos en el intento de que así sea. Y por último gracias a José Val del Omar por tu arte y tu ejemplo y por que sé que en cierto momento de esta aventura estuviste ahí, a mi lado.

Muchas gracias a todos.

TÍTULO.– "Poética Mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar”.

PALABRAS CLAVES.–

Poética visual, Mística, Val del Omar, Aguaespejo granadino.

.

INDICE

0. RESUMEN/ PALABRAS CLAVE ABSTRACT/ KEYWORDS

1. PRESENTACION DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Objeto de investigación.....

1.2 Propósito

1.3 Justificación

1.4 Oportunidad de la investigación

1.5 Finalidad

1.6 Recursos Documentales

1.7 Estructura

2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Una poética de la imagen

2.1.1. Retórica de la imagen

2.1.1.1 Conceptos Generales

2.1.1.2 Etimología del término retórica

2.1.1.3 La retórica a lo largo de la historia

2.1.1.4 Definición de retórica

2.1.1.5 Hacia una aproximación al estudio de la retórica fílmica

2.1.2. Creatividad

2.1.2.1 Conceptos Generales

2.1.2.2 Etimología del término creatividad

2.1.2.3 La creatividad a lo largo de la historia

2.1.2.4 Definición de creatividad

2.1.2.5 Procesos Creativos

2.1.3. Poética y Mística

2.1.3.1 Conceptos Generales

2.1.3.2 Etimología del término poética

2.1.3.3 La poética a lo largo de la historia

2.1.3.4 Definición de poética

2.1.3.5 Qué es Poesía

2.2. El Documental Poético: Realidad, representación y metáfora

2.2.1 Construyendo la realidad

2.2.2 Los Orígenes del Documental

2.2.2.1 Fuentes

2.2.2.2 La Fotografía

2.2.2.3 Los Lumiers

2.2.2.4 Flaherty. Sentimiento poético del mundo

2.2.2.5 Vertov. La importancia del montaje

2.2.2.6 Grierson. Desarrollo del documental social.

2.2.2.7 Frontiers Films. Propaganda y compromiso

2.2.2.8 Sinfonías Urbanas

2.2.2.9 Hacia una definición de documental

2.2.3 Documental en España

2.2.4 Estructura narrativa del Documental

2.2.5 Pedagogía del Sentimiento

2.2.6. El momento

2.2.7. La Crisis del cine narrativo

2.3 Val del Omar:

2.3.1 Vida y Experiencia vital

2.3.1.1 Contexto histórico de la sociedad de la época.

2.3.1.2 Sus primeros años en Granada (1904–1920)

2.3.1.3 Viaje iniciático a París (1921)

2.3.1.4 Estancia en Granada (1921–1926)

2.3.1.5 Transformación, el camino hacia la búsqueda (1924)

2.3.1.6 En un rincón de Andalucía (1925)

2.3.1.7 Retiro a Sierra Nevada (1926)

2.3.1.8 Tres técnicas nuevas (1926 a 1929)

2.3.1.9 Madrid y el encuentro de un asidero (1929–1932)

- 2.3.1.10 Misiones pedagógicas. (1932–1936)
- 2.3.1.11 Asociación creyentes del cinema (1935).
- 2.3.1.12 Tiempo de Silencio. (1936–1939)
- 2.3.1.13 Posguerra en Valencia. (1939–1941)
- 2.3.1.14 De vuelta a Madrid, estudios Chamartín (1941–1946)
- 2.3.1.15 Val del Omar R.N.E, etapa de Patentes. (1946–1952,)
- 2.3.1.16 Aguespejo–Granadino (1953–1955)
- 2.3.1.17 Reconocimientos Internacionales.
- 2.3.1.18 Fuego en Castilla (1956–1959)
- 2.3.1.19 Acariño Galaico (1961–inconclusa)
- 2.3.1.20 Laboratorio PLAT
- 2.3.1.21 Unidad Cósmica

2.3.2 Tecnología para crear

- 2.3.2.1 Optica temporal de ángulo variable, pantalla cóncava apanorámica, iluminación en movimiento.
- 2.3.2.2 Microfilm escolar Grafo–Omar
- 2.3.2.3 Sonido Diafónico
- 2.3.2.3 Diversos prototipos, la mayoría para Radio Nacional
- 2.3.2.4 Diamagneto
- 2.3.2.5 Sistema de órdenes por talonamientos 1949
- 2.3.2.6 Primera Máquina resgistradora a 4 canales 1950
- 2.3.2.7 Sistema de cintas perforadas de ¼ de pulgada para cine y televisión 1952
- 2.3.2.8 Bi Standard
- 2.3.2.9 Palpicolor y experiencias de pantalla Corpórea.
- 2.3.2.10 Copiadora
- 2.3.2.11 Laboratorio PLAT

2.3.3 Producción Textual

- 2.3.3.1 Escritos a propósito de Aguaespejo Granadino
- 2.3.3.2 Escritos a propósito de Fuego en Castilla
- 2.3.3.3 Vida y Color:
- 2.3.3.4 Diferencia entre cine y cinema.
- 2.3.3.5 Cine como instrumento de pedagogía.

- 2.3.3.6 Referencias bíblicas.
- 2.3.3.7 Al cielo se sube con las manos
- 2.3.3.8 La hora de los poetas mecánicos
- 2.3.3.9 Arte y técnica, la tecné griega.
- 2.3.3.10 De Roma a Oriente
- 2.3.3.11 Tira tu reloj al agua.
- 2.3.3.13 Éxtasis
- 2.3.3.14 Dios
- 2.3.3.15 Espectador expectante.
- 2.3.3.16 Amor
- 2.3.3.17 Unidad
- 2.3.3.18 Vías libres al espejo aproximante.

2.3.4 Val del Omar y la crítica

2.4 Obra previa a Aguaspejo granadino

- 2.4.1 Proyecciones precinematográficas.
- 2.4.2 En Un Rincón de Andalucía.
- 2.4.3 Estampas (1932). Grabaciones durante las Misiones Pedagógicas (1931–1935)
- 2.4.4 Fiestas Cristianas, Fiestas Paganas (1934–35).
- 2.4.5 Vibración en Granada (1935)
- 2.4.6 Película familiar (1933–1939)

2.5 Aguaspejo Granadino

2.6 Tríptico elemental de España (Adela Acitores)

2.7. Tríptico elemental de España

2.6 Conclusiones

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Objeto Formal

3.2 Preguntas de la investigación

3.3 Objetivos

- Generales
- Particulares

3.4 Hipótesis

3.5 Metodología

3.5.1 Marco Metodológico

3.5.2 Análisis descriptivo de los documentos materiales y tecnológicos.

3.5.3 Entrevistas

3.5.3.1 Estudiosos de Val del Omar

3.5.3.2 Los que le han conocido personalmente

3.5.3.3 Expertos en cine documental poético

3.5.4 Análisis de la vida de Val del Omar

3.5.4 Análisis de la obra *Aguaespejo Granadino*

3.5.4.1 Diseño del Modelo de análisis del discurso

3.5.4.2 Diseño del Modelo de Análisis del contenido

3.5.4.2.1 Aguespejo plano a plano

3.5.4.2.2 Análisis temático de los planos de la obra

3.5.4.3 Codificación estética

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

5. CONCLUSIONES

5.1 Contraste de Hipótesis

5.2 Conclusiones Generales

6. APLICACIONES

6.1 Aplicaciones teóricas

6.2 Aplicaciones prácticas

7. FUENTES

7.1 Bibliografía

8.1.1 Bibliografía general

8.1.2 Bibliografía específica sobre la figura de José Val del Omar

7.2 Hemerografía

7.3 Videografía

7.4 Webgrafía

7.5 Fuentes de Primera Mano, Producción material de Val del Omar

8. ANEXOS

8.1 Texto *Aguaespejo granadino*

8.2 Escaleta *Aguaespejo granadino*

8.3 Patente Sonido Diafónico

8.4 Presupuesto *Aguaespejo Granadino*

8.5 Documentos que nos acercan a la interpretación de *Aguaespejo granadino*

8.6 Principales figuras retóricas

8.7 Entrevistas

8.7.1 Entrevista Antonio Arias. Lagartija Nick.

8.7.2 Entrevista Román Gubern. Autor del libro Val del Omar, cinemista.

8.7.3 Entrevista a Gonzalo Sáenz de Buruaga.

8.7.4 Entrevista a Juan Mariné.

8.7.5 Entrevista a Juan José Serrano.

8.7.6 Entrevista a Manuel Jesús González Manrique

8.7.7. Entrevista a Carmen Bueno. Intuiciones sobre *Aguaespejo Granadino*

Aguae spejs
Granadino

0. RESUMEN

0. Resumen / palabras clave

Palabras clave

Poética visual, Mística, Val del Omar, Aguaespejo granadino.

Resumen

Hay figuras que se escapan de sus contemporáneos como el agua entre los dedos. Autores difícilmente clasificables, cuya magnitud es apenas intuita hasta pasados muchos años del nacimiento de su obra. Hay autores que trabajan para siempre. Es el caso de artistas como Federico García Lorca, Antonio Gaudí, Franz Kafka, Víctor Erice, Andrei Tarkowski o tantos otros.

Autores que avanzan en la oscuridad. Autores que caminan sin red por la cuerda floja, sin conocer hacia dónde van.

Autores que exploran nuevos territorios en nombre de la humanidad. Autores que rozan lo inefable, que nos asoman al abismo insondable.

Y a esta clase pertenece también el cineasta granadino José Val del Omar.

Y se dice cineasta porque ni él mismo logró encontrar una palabra que definiera lo que hacía. Cinemista, cinegrafía, mecámistica... son términos que necesitó forjar porque en la oscuridad los objetos se vuelven ininteligibles, pero necesitamos poner nombre a las cosas para que existan.

Val del Omar está mucho más cerca de Rimbaud que de Willy Wilder a pesar de que las categorías convencionales digan lo contrario.

La naturaleza de su obra se resiste por definición a cualquier análisis o método de razonamiento lógico-deductivo, y sin embargo sentimos la necesidad de abordarlo en el intento de adentrarnos un poco más en

esas imágenes oníricas que sin saber porqué nos fascinan misteriosamente como mariposas atraídas por la luz, que diría el propio protagonista de este trabajo.

Val del Omar dedicó su vida a producir apenas 61 minutos de celuloide, de los cuales 21 son objeto de este estudio, y sin embargo escribió literalmente miles de páginas sobre ello. Para escribir durante toda una vida basta observar lo que sucede en un vaso de agua, decía Valéry, y José Val del Omar descubrió, y nos descubrió a nosotros que el misterio se encierra en las cosas pequeñas, o como diría el maestro, “en los pliegues de lo chiquito”.

Quien se dedica a profundizar en su entorno sabe bien que ése vislumbre se produce en contadas ocasiones y es sólo el premio de muchas horas, días, meses incluso años de trabajo. El genio de Granada filmó una y otra vez las pequeñas cosas de su entorno hasta prácticamente el día de su muerte, buscando desvelar este misterio de las cosas.

José Val del Omar ha sido comparado en numerosas ocasiones con San Juan de la Cruz y Santa Teresa, ha sido definido como un inventor adelantado a su tiempo, ha sido calificado de visionario, de ingeniero, de artista, poeta..., y lo cierto es que todos y ninguno tienen razón, pues Val del Omar se transformó en su propia obra hasta el punto de confundirse con ella. Su figura resulta pues tan impenetrable como sus propias cintas y tan enigmática y fascinante como ellas.

El presente trabajo trata de comprobar si son aplicables los métodos que la tradición ha ido consolidando en el análisis e interpretación de los poemas. En concreto sobre la que quizá sea la obra que marca el inicio de su etapa más disruptiva. En su obra se mezclan oriente y occidente, la técnica y la poesía en ella, como en Bretón o en el Aleph de Borges los opuestos dejan de ser contradictorios. Se pretende en fin en las siguientes páginas abordar el secreto del cortometraje que inicia el tríptico elemental que el mismo denominó *Aguaespejo granadino*.

Esta cinta, y el propio José Val del Omar son un ejemplo de la poesía y la sensibilidad cultivadas por el trabajo y el conocimiento. Sin duda el granadino suscribiría las palabras de su amigo y paisano Federico García Lorca: “Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios– o del demonio– también lo es que lo soy por la gracia de la técnica, y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.”¹

Paul Valéry decía que hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y dibujándola. José Val del Omar usó su cámara como lápiz, para desmembrar su entorno más familiar y comprender así lo que ignoraba hasta entonces: descubrir que nunca había visto ese objeto en verdad, que no conocía lo que conocía.

La vida de José Val del Omar es una vida consagrada al trabajo. Pero como aparece al final de *El retorno de los brujos* de Louis Pauwels y Jaques Bergiers (1981): “la vida del hombre sólo se justifica por el esfuerzo, aún desdichado para comprender mejor. Y la mejor comprensión es la mejor adherencia. Cuanto más comprendo, más amo: porque todo lo comprendido es bueno”²

Aguaespejo granadino es un claro ejemplo del lugar donde se conjuga la técnica con la poesía. Un corazón de poeta que necesitaba del ingenio para lograr sus objetivos. Como comentaría Kafka a Oskar Pollack a principios de 1903: “Hoy se ante todo una cosa: el arte tiene más necesidad de la artesanía que la artesanía del arte”³ (Kafka, 1974, p. 122). Pero *Aguaespejo granadino* no es sólo una suma de poesía y técnica, sino que es probablemente fruto de la coagulación madura de la fascinación que las calles, los olores de las flores, los sonidos del agua y de la gente y

en especial las sensaciones de la Alhambra produjeron en el niño Pepito Valdelomar. Supone la culminación de una serie de ensayos preparatorios cuya pieza más importante es *Vibración* en Granada para recuperar esos recuerdos iniciales capaces de despertar en el espectador su propia caja de emociones y experiencias.

Aguaespejo granadino es pues una especie de caja de resonancia, un amplificador de la realidad, un espejo que nos devuelve nuestra propia imagen, nítida y amplificada. En *Aguaespejo granadino* ya se detecta que los problemas, las preocupaciones, los dolores, los retos, la investigación, las fuentes y tantas otras cosas que ocupaban y preocupaban a Val del Omar son sin sombra de duda compartidas en mucha mayor medida por poetas que por cineastas (tomando esta palabra en el sentido más convencional del mismo). Pero ¿significa eso que este tipo de obras se resista al tratamiento de poema?

Es importante señalar el hecho de que el carácter no narrativo de la obra se apoya muchas veces necesariamente en técnicas o efectos que conforman en sí mismos la propia obra. Basta considerar lo inseparable que resulta la pincelada de Van Gogh del propio dibujo plasmado en la tela. Y en este sentido, el poeta-cineasta vuelve a encontrarse con otra gran dificultad, pues estos efectos requieren casi siempre de técnicas y procedimientos inadmisibles económicamente. Y es aquí donde el autor que nos ocupa, como ya ocurriera en muchos casos a lo largo de la historia de la humanidad, desarrolla otra de sus facetas más destacadas que es la de ingeniero, en el sentido literal de la palabra: constructor de ingenios. Val del Omar ante la necesidad de conseguir determinados efectos y la imposibilidad de adquirirlos desarrolla una capacidad asombrosa para fabricar artilugios que le permitan investigar en su terreno. Miguel Ángel tuvo que desarrollar complicados sistemas de andamiaje para esculpir sus colosales mármoles. Val

¹ García Lorca, F. (1955). Poética de viva voz a G(erardo) D(iego). En *Obras completas*.(p.97). Madrid: Aguilar.

² Pauwels, L y Bergiers, J. (1981). *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza & Janés.

³ Kafka, F. (1974). Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos. Barcelona: Anagrama.

del Omar tuvo que recurrir a trucas, espejos, engranajes, lentes y todo tipo de artefactos.

Pero sin duda el aspecto de esta obra que la hace tan singular es su naturaleza poética. José Val del Omar es contemporáneo de la denominada Generación del 27 y sin duda comparte inquietudes e intereses con María Zambrano, Federico García Lorca o Luis Cernuda, tales como el gusto por el folclore, el uso de la metáfora y la frecuente exaltación de lo popular y cotidiano.

Sin embargo la naturaleza íntima y el carácter religioso de su obra, lo ha llevado a ser comparado en numerosas ocasiones con la poesía mística de Santa Teresa de Jesús y especialmente de San Juan de la Cruz

Otro aspecto crucial en la obra valdelomariana y desde luego en *Aguaespejo granadino* es que el maestro entiende el poema como una experiencia total y transformadora. El poeta es en realidad un alquimista y su obra la Gran Obra.

Es el poeta quién en su afán de perseguir la perfección acaba perfeccionándose a sí mismo. Esto es lo cierto: que es la obra la que hace al artista y no el artista a la obra.

Pero el alquimista, el poeta, no busca transformarse a sí mismo sino su entorno. Y en ese aspecto es el espectador quién tras entrar en la experiencia propuesta por el artista sale de ella convertido en un nuevo ser. La obra de arte, el poema es un catalizador, un vehículo, una puerta que facilita el acceso del espectador a lo otro.

Otra característica de la poesía que adopta Val del Omar en su obra tal vez más relacionada con la manera de componer y observar el universo con el oriente es el gusto por la sencillez y lo cotidiano. Para elevarlo al más alto nivel.

Este modo de proceder, este gusto desarrollado en la visión de la contemplación de las irregularidades e imperfecciones del cuenco cerámico donde se vierte el té en el Cha-do es lugar donde Val del Omar se siente como pez en el agua. Ese gusto por lo infraordinario que años más tarde reivindicaría George Perec, esa capacidad de emocionarse ante la visión de la caída de una hoja al inicio del otoño es una de las revoluciones y grandezas cinéfilas del granadino.

Val del Omar pasaría en realidad repitiendo este film el resto de su vida. Sabía que cada surtidor de agua la expulsa el agua en un caleidoscopio único e irrepetible cada vez. Sabía también que en alguna de esas miles de configuraciones del agua sucedería algo sustancialmente diferente a todas las demás. En alguna de esas vibraciones del agua, por alguna razón desconocida que nos está vedada, aparecería, tal vez durante una sola milésima de segundo el atisbo de aquello que llamamos universo, energía, o Dios. Suficiente premio para dedicar toda una vida.

0. Abstract / key words

Key words

Poetic visual, Mystic, Val del Omar, Aguaespejo granadino.

Abstract.

There are people who pass through its contemporaries like water through fingers. There are authors difficult to classify, whose impact is only noticed years after the birth of their work. There are authors who work always. It's the case of artists like Federico García Lorca, Antonio Gaudí, Franz Kafka, Victor Erice, Andrei Tarkowski or many others

There are authors who develop in the dark. There are authors without a network and without knowing where they are going.

There are authors exploring new territories in the name of humanity. Authors that touch the ineffable, that we overlook the bottomless pit.

Granada filmmaker José Val del Omar belongs to this kind.

I'm not sure that filmmaker is the word that defines what he did. Filmer, cinegrafía, mecámistica ... are terms that he created because in the darkness the objects become surreal, but we need to name things that exist.

Val del Omar is much closer to Rimbaud than to Willy Wilder despite what conventional categories say.

The nature of his work rejects any analysis or logical-deductive reasoning but we feel the need to address it trying to delve a little deeper into these dream images

without knowing why we are fascinated by it like butterflies mysteriously attracted by light, as the subject of this work would say himself. Val del Omar dedicated his life to produce just 61 minutes of celluloid, of which 21 are the subject of this study, and yet he wrote thousands of pages about it. To write over a lifetime is enough to observe what happens in a glass of water, said Valéry, and José Val del Omar showed to us that the mystery is in little things, or as the master used to say, "in the tiny folds".

Who deepens on its surroundings knows that enlightenment occurs rarely and only after many hours, days, months, even years of work. The genius of Granada filmed over and over small things around until almost the day he died, seeking to unveil the mystery of things.

José Val del Omar has been compared many times to John of the Cross and St. Teresa, has been defined as an inventor ahead of his time, he has been described as visionary, engineer, artist, poet ... and the truth is all and none are right, Val del Omar became his own work to the point of being confused with it. His person is as impenetrable as his own tapes and as enigmatic and fascinating like them.

This paper tries to confirm if the methods for analyzing and interpreting poems are applicable. Especially on the work that perhaps marks the beginning of his most disruptive stage. In his work East and West, art and poetry mix, like in Breton or the Aleph from Borgues, opposites are no longer contradictories. This study tries to address the secret of the short film that starts the elemental triptych called Aguaespejo Granada.

This tape, and José Val del Omar himself are examples of poetry and sensitivity cultivated by work and knowledge. The author from Granada subscribes the words of his friend Federico García Lorca: "I may be a poet by the

grace of God or the demon, but I am also by the grace of art and effort, as I know what a poem is. "⁴

Paul Valéry said that there is a huge difference between seeing a thing without a pencil in hand and drawing it. José Val del Omar used his camera as a pen, to dismember his more familiar environment to understand what hitherto ignored: discover what he had never seen before, I did not know I knew.

The life of José Val del Omar is a life devoted to work. But at the end of *The Morning of the Magicians* by Louis Pauwels and Jaques Bergiers (1960): "The life of a man is only justified by the effort to better understand, even if its an unhappy one. Understanding is the best adhesion. The more you understand, the more you love, because everything that is understood is good "⁵

Aguaespejo Granadino is a clear example of technic combined with poetry. A poet's heart that needed wit to achieve its goals. As Kafka said to Oskar Pollack in early 1903: "Today know one thing above all: art has more need of craft than craft from art" (*Writings of Franz Kafka* on his writings pg. 122).⁶ But Aguaespejo Granadino is not just a sum of poetry and art, but is probably the result of matured fascination about the streets, the smell of flowers, the sounds of water, the people and especially the feelings that the Alhambra provoked in the child Pepito Valdelomar. It is the culmination of a series of preparatory tests whose most important part is vibration in Granada, that recovers those early memories capable of arousing in the viewer his own box of emotions and experiences.

García Lorca, F. (1955). *Poética de viva voz a Gerardo Diego*. En *Obras completas*.(p.97). Madrid: Aguilar.

⁵ Pauwels, L y Bergiers, J. (1981). *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza & Janés.

⁶ Kafka, F. (1974). *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Barcelona: Anagrama.

Granada Aguaespejo is thus a kind of sounding board, an amplifier of reality, a mirror that gives us back our own image, clear and amplified.

In Aguaespejo Granadino we see that the problems, worries, sorrows, challenges, research, sources and many other things that occupied and preoccupied Val del Omar are beyond doubt shared to a greater extent by poets by filmmakers (taking this word in the more conventional sense of it). But does that mean that this type of work should not be called a poem? It is important to note that the non-narrative character of the work often relies necessarily on technical or effects that make themselves the work itself. Just consider how inseparable are Van Gogh brushstrokes from the drawing embodied in the fabric. And in this sense, the poet-filmmaker faces another difficulty as this purpose usually requires economically unacceptable techniques and procedures. And here is where the author in question, as happened in many cases throughout history of mankind, develops another of his most important facets, the one of engineer, literally: builder of inventiveness. Val del Omar develops an amazing ability to make gadgets due to the need to achieve certain effects and the inability to get them. Michael Angelo had to develop complicated scaffolding systems to carve his colossal marble. Val del Omar had to use mirrors, gears, goggles and all kinds of artifacts.

But certainly the aspect of this work that makes it so unique is its poetic nature. José Val del Omar is contemporary with the so-called Generation of '27 and certainly shares concerns and interests with María Zambrano, Federico García Lorca and Luis Cernuda, such as a love for folklore, the use of metaphor and the frequent exaltation of the popular and everyday facts.

But the intimate and religious nature of his work has led to compare him on several occasions with the mystical poetry of Saint Teresa of Jesus and especially John of the

Cross

Another crucial aspect of his work, showed in Aguaespejo Granadinois that the master understands the poem as a whole and as a transforming experience. The poet is actually an alchemist and his work is the Great Work.

The poet in his eagerness to pursue perfection improves himself. This is the truth: Work makes the artist and not the artis who makes work. But the alchemist, poet, doesn't seek to transform himself but his surroundings. And in that regard is the viewer who after entering the experience proposed by the artist comes out of it as a new being. The artwork, the poem, is a catalyst, a vehicle, a door that provides access to the other side. Another feature of Val del Omar's poetry is his taste for simplicity and everyday life, which relates more to the East. He raises it to the highest level.

In the taste of the vision of contemplation of irregularities and imperfections of the ceramic bowl where tea is poured into the Cha-do it is where Val del Omar feels

like a fish in water. That taste for infraordinary that years later George Perec pursued , that ability to get excited at the sight of a falling leaf in early fall is one of the revolutions of the Granadian film maker. Val del Omar would actually repeat this film the rest of his life. He knew every water was ejected in a unique and unrepeatable kaleidoscope. He also knew that in any of the thousands of configurations of water something substantially different would happen. In some of those vibrations of water, for some unknown reason that is forbidden to us, it would appear, perhaps during one millisecond the glimpse of what we call the universe, energy, or God. It is sufficient reward to devote a lifetime.

1. PRESENTACION DE LA INVESTIGACIÓN

1. Presentación de la Investigación

1.1 Objeto de investigación

1.2 Objetivo

1.3 Justificación

1.4 Oportunidad de la investigación

1.5 Finalidad

1.6 Recursos documentales

1.7 Estructura

1.1 Objeto de investigación

El presente trabajo de investigación pretende abordar la obra del cineasta granadino José Val del Omar, figura única, controvertida, inclasificable e injustamente casi ignorada hasta hace muy pocos años, y que es aquí presentada como un poeta. Un poeta que utiliza para escribir sus versos el medio de su tiempo: la luz del cine.

Con él la poesía deja a un lado el texto literario para expresarse a través de imágenes y sonidos.

José Val del Omar, (Granada 1904–Madrid 1982) es una figura absolutamente singular que se desliza a caballo entre “las dos Españas”: *la España que bosteza y la España que despierta*, que diría su coetáneo Antonio Machado. Él sin duda alguna pertenece a esta segunda, pero en ese despertar no olvida a los primeros, a quienes intenta, de algún modo, devolver a la vigilia.

A principios del siglo XX España sufría en muchos aspectos un gran atraso cultural respecto a la vieja Europa, lo que no fue óbice para el surgimiento en las principales ciudades de una élite cultural ilustrada. Brotan entonces un número importante de personalidades. Figuras que serán de gran influencia en el panorama artístico nacional e incluso internacional como Benito Perojo, Hernando Villés, Joan Miró, Santiago Ontañón, Emilio Prados, Juan Larrea, Luis Buñuel, Salvador Dalí, y tantos otros, que en su gran mayoría compartían entre otras cosas el haber realizado un viaje iniciático a París. Una de estas almas ávidas de conocimiento era la del joven José Val del Omar, que en 1921 contaba sólo diecisiete años, lo que no fue óbice para mirar al que entonces era el centro del mundo, coger su ligero equipaje y poner rumbo a la capital de Francia. Estos flujos de información permitieron la constante y fecunda

retroalimentación entre las corrientes francesas y los artistas españoles.

Influenciados por esta atmósfera, años más tarde acaba surgiendo la corriente que daría en llamarse la *Generación del 27*. Una serie de artistas agrupados en torno al recuerdo de Luis de Góngora que se reúnen en el Ateneo de Sevilla para conmemorar el centenario de su admirado poeta. Si bien estrictamente sólo aquellos que acudieron al evento conforman la llamada *Generación del 27* algunos otros artistas del momento compartieron con el grupo algunas características fundamentales, especialmente la búsqueda de un lenguaje poético autónomo basado en la imagen y la metáfora. Entre ellos, silencioso, se encuentra José Val del Omar, amigo y vecino de Lorca, compañero de misiones de Cernuda...

Se trata de una figura difícilmente clasificable en las categorías cinematográficas convencionales: José Val del Omar no rodaba largometrajes, ni documentales. Tampoco estrictamente hablando cortometrajes. Era simplemente un poeta, como Lorca, Guillén o Gerardo Diego, sólo que su pluma era la cámara y su papel el celuloide, y eso no todo el mundo lo supo entender.

Frecuentemente se le ha comparado con los místicos españoles, especialmente con San Juan de la Cruz. Se identifica a José Val del Omar con una traslación de ese misticismo literario al mundo de la tecnología y del celuloide. Lo cierto es que desde que la aventura del cine comenzó han sido muy pocos los que se han separado comprometidamente del cine narrativo, heredero de las novelas y de las obras de teatro, del cine basado en los lienzos, para comenzar a hacer un cine que emplee los elementos que le son propios: la luz, el color, la imagen y el movimiento, el montaje, para provocar una verdadera revolución en el ser humano, para hacerlos pensar, para educarlos, para convertirlos en personas

superiores, en seres totales. Para ayudarles a sentir y a pensar. Nos encontramos con otra manera de entender el cine, realizada con fines no comercial. Un cine que se acerca más al arte como elemento transformador de la sociedad, que arranca en la propia transformación que experimenta la persona que la ha visto.

1.2 Objetivo

El objeto del presente trabajo de investigación es el de abordar la inclasificable obra del granadino José Val del Omar desde el aspecto de un poeta de nuestro tiempo, insuflado por el mismo espíritu que animó a la Generación del 27.

El análisis exhaustivo de la obra “*Aguaespejo granadino*” que, junto con *Fuego en Castilla* y la inconclusa *Acariño Galaico* constituiría el *Tríptico elemental de España* al que cabe añadir el apéndice de aproximadamente quince minutos también inacabado *Ojala* que conformaría el vórtice de la obra, supondrá el punto de arranque de este trabajo. Con este análisis se pretende llegar a adquirir la destreza para comprender un texto poético audiovisual complejo. Para ello recurriremos a todos los elementos de análisis utilizados tradicionalmente en la poesía literaria, y a otros propios que nos permitan analizar la obra cinematográfica para llegar a volver algo más inteligible la obra del autor.

Se tratará de desenmarañar el lenguaje poético en que está expresada la obra aunque siendo plenamente conscientes del seguro fracaso que tal empresa supone, a sabiendas de que toda poesía es por naturaleza inaccesible desde la razón, y que como el propio autor enunciaría, según texto de Pascual Cebollada en *Insula Val del Omar*, (Cebollada, 1995, p.85) acerca de su *Aguaespejo granadino*: “Esta cinta no está hecha para

que la entiendan: floreció para que la sientan; no es razonable, es ardiente”⁷.

En el mismo libro Jordi Grau (Grau, 1995, p.125) expone que Val del Omar gustaba de suscribir una frase atribuida a Einstein: “La preocupación del hombre y su destino debe ser siempre el móvil de todos los esfuerzos técnicos”, decía Einstein y citaba orgulloso Val del Omar”.⁸

En cualquier caso el abordar semejante tarea servirá al menos para rodear, cercar y acercar su inefable obra.

Dado que, según se ha expuesto, parece razonable considerar a Val del Omar como un poeta visual de la generación del 27, como tal analizaremos su obra. Trataremos su cinta como auténticos poemas.

1.3 Justificación

Desde que yo recuerdo siempre he sentido una obsesión por el cine, pero aun por encima de éste, me ha atraído poderosamente el drama del ser humano. Me apasiona el estudio y comportamiento del hombre. Siempre he pensado que la base de todo quizá fuera la educación. Pero no hablo de una educación basada en el bombardeo indiscriminado y estéril de fechas, nombres y datos sino más bien intuía lo que ahora podría llamarse una *pedagogía del sentimiento*. En mi paso por la universidad, y de la mano de un gran valdelomariano, D. Rafael Utrera, descubrí la figura de D. José Val del

⁷ Cebollada, P. (1995). Recuerdo de un hombre que inventaba estrellas. En Sáenz de Buruaga, G (coord.) *Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales* (pp. 84–88). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁸ Grau, J. (1995). Viaje a Barcelona con Val del Omar. En Sáenz de Buruaga, G (coord.) *Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales* (pp. 124–127). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Omar, que ya no me dejó indiferente para siempre. El granadino me impresionó e inquietó profundamente, aunque al tiempo quedó dormitando en algún rincón de mi interior, relegado al reposo por tantos mundos nuevos que en el periodo de formación académica universitaria se van desvelando.

Luego vino mi vivencia como misionera en la tribu de los Warao en Venezuela. A continuación Madrid y las tendencias orientales, Japón y el descubrimiento del Wabi Sabi. Como base de todo el Zen. El DEA y el Documental de Creación y como ejemplo de ello otra de mis reiterativas obsesiones: Víctor Erice, en este caso con “El sol del Membrillo” y “La Morte Rouge”.

Al fin llegó el momento de la Tesis y sin saber muy bien por qué el gran *Cinemista* español D. José Val del Omar volvió a irrumpir en mi vida y se instaló como personaje principal de mis investigaciones. De repente las piezas del puzle comenzaron a encajar con asombrosa naturalidad: Val del Omar tenía importantes influencias conscientes del zen. Además fue un misionero de *Las Misiones Pedagógicas* obsesionado con la pedagogía a través del cine, y descubrí que uno de los grandes enamorados de este autor resultó ser el gran cineasta español Víctor Erice. En este sentido me identifiqué con Enrique Vila-Matas (Vila-Matas, 2005, p.123), cuando, deslumbrado por el escritor Robert Walser desvela:

“*fui fiel a Walser antes incluso de saber que él existía*”.⁹

Igualmente manifiesto que yo también me siento fiel a Val del Omar desde antes de conocer su misma existencia. Ahora que todo parece encajar “sólo” resta saber el porqué de cada una de sus piezas. Despedazar con pleno amor la obra de Val del Omar y buscar entre

las costuras hasta descubrir sus secretos. Para luego componerlo todo de nuevo y admirarla ahora sí, maravillosamente espléndida en toda esa magnitud intuitiva.

Creo firmemente en la capacidad latente del Cine para hacernos seres mejores, su capacidad de levantar velos, o sea de des-velar, de hacernos pensar por nosotros mismos, de colaborar a transgredir y superar esta sociedad que en tantos aspectos fracasa, a soñar, a imaginar a través de la imagen y del sonido, del movimiento, del montaje. Y en esto José Val del Omar tiene aun casi todo por decir.

1.4 Oportunidad de la investigación

En el año 2010, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid abrió la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*. La exposición comisarada por Eugeni Bonet, y que recorrió varios puntos de España, obtuvo un gran éxito de público y ha supuesto un antes y un después en la historia de José Val del Omar, que incluso ha pasado a formar parte de la colección permanente del museo a través de su laboratorio que desde entonces es visitable tal como lo usaba José Val del Omar .

Con motivo de la misma han tenido lugar conferencias y conciertos de vital importancia para esta investigación como ha sido la puesta en escena de la Diafonía y la Tactilvisión llevadas a cabo por el grupo *Lagartija Nick*, un hecho histórico en la obra del poeta. Con tal ocasión se ha reeditado su obra, que al fin está al alcance de todos.

Además de las diversas publicaciones que se han editado con motivo de la exposición por Ediciones La Central Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁹ Vila-Matas, E. (2005). Doctor Pasavento. Barcelona: Anagrama.

José Val del Omar en este momento ha conseguido alcanzar y penetrar en una nueva dimensión al hacerlo accesible al gran público.

Con esta exposición Val del Omar ha alcanzado el reconocimiento y el aval que muchos llevamos años reclamando para él.

1.5 Finalidad

Con esta investigación se pretende ahondar en el profundo sentido del cinema. Resaltar toda su capacidad evocadora y transformadora que hacen del cine un arte con lenguaje propio, una maquinaria para realizar poemas audiovisuales, y todo ello hacerlo desde el análisis de la obra de uno de los mayores exponentes de este nuevo cine

Se pretende eliminar las categorías clásicas que clasifican rígidamente a los autores según su medio o su que hacer para adaptarlo a una manera más actual de entender el momento en donde como dice Michaux estamos asistiendo a la disolución de las artes.

En este nuevo magma es indistinguible un verso de Lorca de una obra de Val del Omar en cuanto a poetas pertenecientes a la generación del 27.

1.6 Recursos Documentales

La accesibilidad a fuentes fidedignas de la investigación es otro de los grandes problemas de la misma. La obra de Val del Omar se ha rodado íntegramente en España, toda su producción ha transcurrido en nuestro país, y los estudiosos que investigan sobre él también son mayoritariamente españoles.

Sus principales centros de actividad fueron Granada y Madrid. Granada, ciudad donde nació y donde se centra

su obra “Aguespejo Granadino”. Es por ello que ha sido necesario desplazarse a la ciudad andaluza en numerosas ocasiones corriendo detrás de sus pasos, para repetir uno a uno, sus gestos, mirar lo que sus ojos miraban, oler las fragancias que le embriagaron, sentir el aire y el murmullo del Darro. Convertirse al cabo en el fantasma del maestro.

El otro gran centro de producción de Val del Omar es el lugar donde estuvo ubicado su laboratorio de trabajo que daría en llamar. Laboratorio PLAT (Picto lumínica Audio Táctil), en la ciudad que le vio vivir su etapa madura, y donde más tarde triste y trágicamente encontró la muerte, en un 4 de agosto de 1982: Madrid.

La presente investigación comenzó cuando el laboratorio PLAT estaba aún sito en su lugar original, en la calle Isla de Arosa nº 6 bajo A, en el madrileño Barrio del Pilar, antes de ser trasladado hasta el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lugar donde a día de hoy descansa en los fondos del Museo o viaja en exposiciones itinerantes.

Afortunadamente a lo largo de estos años se ha podido tener acceso a numerosas personas que lo conocieron muy de cerca y que compartieron sus últimos años, algunos de ellos muy intensamente, como Gonzalo Sáenz de Buruaga (yerno y administrador del Legado Val del Omar), Juan José Serrano (último ayudante de su laboratorio), Carmen Bueno (Musa de Val del Omar), Juan Mariné (fotógrafo cinematográfico, restaurador y admirador de su obra), etc.

Por otro lado con investigadores que lo han estudiado y lo persiguen Román Gubern (catedrático e investigador, estudioso del personaje que además tuvo la oportunidad de conocerlo personalmente), Ángel Arias (miembro del grupo Lagartija Nick). También Rafael González

Tranche (profesor e investigador), Piluca Baquero (coordinadora archivo Val del Omar), etc.

El Patronato de la Alhambra de Granada nos ha permitido tener acceso al recinto de la Alhambra tantas veces como ha sido necesario (y han sido muchas) hasta lograr localizar y repetir uno a uno cada uno de los 193 planos que conforma la obra final.

También hubo de recorrerse numerosas parroquias y archivos de Granada hasta lograr dar con la partida de Bautismo del cinemista. Información ésta que nos ha llevado a obtener más datos acerca de su matrimonio y averiguar la procedencia de sus abuelos, dato que como veremos resulta de vital importancia para contextualizar una de las etapas más importantes y reveladoras de la vida del maestro.

Nos adentramos en el corazón de las Alpujarras en busca de un Val del Omar místico, donde como un Quijote se retiró a curar sus heridas y acabó escribiendo una teoría, su teoría sobre la estética del cine que se encuentra hoy en paradero desconocido.

Allí mismo, en Torvizcón, que así se denomina en pueblo de sus abuelos maternos, pisamos el suelo que el pisó y miramos a través de la ventana que curó su profunda depresión. Allí también encontramos el comienzo de una estrecha relación que estableció ya de por vida con las tortugas galápagos.

En otras visitas, recorridas las calles del Realejo de Granada en busca de su casa natal, la hemos encontrado al fin hoy convertida en un hotel. Extraña paradoja que la hace simétrica a su obra. Pues su casa natal se ha convertido al cabo en amable alojamiento para turistas que van a visitar su adorada Alhambra.

A pocos metros se encuentra la calle San Pedro Mártir, en el número 13 estaba la casa de sus abuelos maternos en Granada y donde se traslado con su madre tras la separación de sus padres.

Después de rastreados números archivos particulares (el de Lorca y el de Falla entre otros), de todo tipo de información posible, hay que lamentar la falta de orden y rigor sufrida en épocas pasadas, en las que no se ha llevado un mínimo registro con cierta seriedad de cosas tan elementales como el acceso a la Alhambra, de la que no queda constancia ninguna de las múltiples visitas durante jornadas completas, días y noches, del granadino grabando y trabajando en el reciento con el aparataje pertinente. Hecho que resulta cuanto menos asombroso y desconcertante.

Sin embargo si se han podido localizar una serie de fotografías de las Misiones Pedagógicas catalogadas por la Biblioteca Nacional con Val del Omar como autor de las mismas.

Por último la Exposición del MNCARS denominada Desbordamiento Val del Omar, ha resultado fundamental en el desarrollo de cierto momento de la investigación, pues con tal motivo se han dado cita en torno a ella gran parte de los estudiosos y admiradores de la obra del autor que nos ocupa. Lo que ha permitido trenzar hilos y abrir caminos difícilmente accesibles en otras circunstancias.

Toda esta documentación nos ha servido en fin para rodear al poeta. En José Val del Omar la vida privada y su vida profesional se confunden hasta el punto de identificarse. El poeta es un ser total sin horarios ni fracturas y por eso ha sido necesario indagar en su vida privada y circunstancias personales, tanto como en su trabajo propiamente dicho.

1.7 Estructura

La metodología principal que se empleará en la investigación es abordar el estudio de la obra de José Val del Omar como si se tratase de una obra poética, y no de un producto netamente audiovisual. Ya que como se ha señalado se sentía cercano a los poetas de la Generación del 27 y sin embargo lejos de los cineastas de su tiempo hasta el punto de tener que acuñar términos propios como cinemista o cinegrafía para intentar definir o al menos aproximarse algo más a aquello a lo que dedicaba su vida. Por tanto pues los métodos habituales de análisis cinematográfico y audiovisual se desvelan ineficaces al intentar penetrar en tan extrañas composiciones. Debemos olvidar el concepto cineasta y acercarnos al poeta.

Sin duda José Val del Omar es una rara avis dentro de la cinematografía española que exploraba solitariamente una tierra de nadie. Según escribió José López Clemente en 1960, intentaba en vano justificar su trabajo con arduas explicaciones que: “cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de Poesía”¹⁰. (Clemente, 1956, p.

Comenta su ayudante y amigo Juan José Serrano que: “los amigos poetas decían que era un apasionado de los tornillos y los cineastas sin embargo que era un poeta. Un técnico para los poetas y un poeta para los técnicos”. (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Al cabo un artista total como se autodenominaría su admirado Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus.

¹⁰López Clemente, J. (1960). El film Experimental de España. En Saénz de Buruaga, G y Val del Omar, M. J. (coords.) *Val del Omar Sin Fin* (1992) (pp. 196). Granada: Diputación de Granada.

Según palabras del propio autor lo más importante de cualquier proyecto artístico es que: “la actividad humana más compleja, más vivificadora y más civilizadora” y que “el artista tiene que cumplir una función pedagógica en el frente ideológico” y finalmente que “la estética es inseparable de la ética”¹¹,

Estas palabras son asombrosamente cercanas a las pronunciadas por Federico García Lorca en su discurso pronunciado al inaugurar la biblioteca de Fuente Vaqueros Granada en Septiembre de 1931.¹²

En las siguientes páginas analizaremos de forma pormenorizada la primera obra del Tríptico Elemental de España: *Aguaespejo granadino*.

Dicho análisis constará de las siguientes partes:

–Contexto histórico, político y social de la obra:
Circunstancias históricas, políticas y sociales que rodeaban al autor en el momento de la creación.

–Contexto vital del autor: circunstancias de su vida personal que llevaron al autor a crear la obra.

–Análisis de la obra:

Descomposición en Unidades de Significado

Análisis de los elementos narrativos utilizados

Análisis de las figuras retóricas presentes en la obra según catalogación Anexo V de la presente investigación.

¹¹ J. Val del Omar, Texto manuscrito. s.f.

¹² “La necesidad de dar al pueblo cultura porque sólo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe pero fálto de luz y que bien está que todos los hombre coman pero que todos los hombres sepan”

Análisis de la obra cómo si de un poema visual se tratase.

Especial atención requerirá la retórica, en tanto confirmamos que nos va a aportar un nuevo punto de vista de la creación de la obra.

El proceso retórico nos dará una argumentación sólida ya que aúna la lógica (logos), la emoción y los sentimientos (pathos) y el componente ético (ethos). Según la concepción Aristotélica clásica como el mismo diría:

De los argumentos suministrados mediante el discurso hay tres especies, pues unos residen en el carácter del que habla, otros en poner en cierta disposición al oyente, otros en el mismo discurso, por lo que demuestra o parece demostrar.¹³
(Aristóteles, 1990, p.10)

Del mismo modo si prestamos atención estos tres elementos, comprenderemos que lógica, sentimiento y ética, forman parte fundamental del mensaje Valdelomariano.

Será sin duda positivo, productivo o al menos estimulante, el comparar y confrontar su obra con los fundamentos poéticos de la Generación del 27 y de los místicos San Juan y Santa Teresa.

¹³ Aristóteles (1990). *Retórica* (traduc. Antonio Tovar). Madrid: Centro de estudios constitucionales.



2. TEORIAS PREVIAS AL ESTADO DE LA CUESTION

2. TEORIAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTION

2.1. Una poética de la imagen

2.1.1. Retórica de la imagen

2.1.2. Creatividad

2.1.2.1 Conceptos Generales

2.1.2.2 Etimología del término creatividad

2.1.2.3 La creatividad a lo largo de la historia

2.1.2.4 Definición de creatividad

2.1.2.5 Procesos Creativos

2.1.3. Poética

2.2. El Documental Poético: Realidad, representación y metáfora

2.2.1 Construyendo la realidad

2.2.2 Los Orígenes del Documental

2.2.3 Documental en España

2.2.4 Estructura narrativa del Documental

2.3 Val del Omar:

2.3.1 Vida y Experiencia vital

2.3.2 Obra

2.3.3 Tecnología para crear

2.3.4 Producción Textual

2.3.5 Val del Omar y la crítica

2.4 Análisis de las obras previas

2.5 Aguespejo Granadino

2.6 Conclusiones

2.1. Una poética de la imagen

2.1. 1 Retórica de la imagen

2.1.1.1 Conceptos Generales

Antes de comenzar a hablar de retórica es necesario recordar algunos conceptos básicos de comunicación. Cuando se habla de retórica no solamente se hace referencia al lenguaje sino que la retórica abarca todos los ámbitos del pensamiento e incluso el mismo acto de pensar. Se puede decir pues que abarca el pensamiento, el lenguaje y la acción.

La retórica aporta a la comunicación visual un singular método de creación. Las ideas más originales suelen aparecer como trasposiciones de figuras retóricas. El proceso creativo se facilita y se enriquece si los artistas o comunicadores toman plena conciencia de un sistema que utilizan frecuentemente de modo intuitivo.

Nos comunicamos a través del lenguaje, y la unidad mínima que le da sentido al mismo es el signo: esa imagen (mental) de naturaleza totalmente distinta al estímulo que tiene por función provocar evocaciones en la mente del receptor.

Operativamente el signo se divide en significante (la representación en sí) y significado (el contenido que se le asigna), puesto que en la realidad no es posible separar estas dos entidades.

A cada significante le corresponde pues una cadena flotante de significados, los signos son polisémicos.

Todo signo tiene un significado referencial o denotativo.

La denotación es la relación por medio de la cual cada concepto o significado se refiere a un objeto, un hecho, o una idea. El papel del receptor en el mensaje denotativo resulta de este modo ser pasivo.

Además de denotar, el signo frecuentemente se carga de valores que se añaden al propio significado. Pero dichos valores varían en relación a los distintos hombres y las diferentes culturas. Es la connotación. El papel del receptor en el mensaje connotativo resulta ser activo, ya que para decodificar el mensaje debe recurrir a procesos intelectuales vinculados a su universo particular.

Denominamos “universo” a los códigos que maneja el receptor, formado por los conocimientos comunes para decodificar los mensajes.

No existe un límite preciso en donde termina el mensaje denotado y comienza el connotado. Así como el significado denotativo depende de la relación signo-referente, el significado connotativo depende de la relación signo-usuario.

Si las connotaciones culturales son fácilmente abordables, aparecen sin embargo conflictos cuando se trata de valoraciones personales. Es por eso necesario un mínimo nivel denotativo para que la comunicación sea factible.

El receptor tomará así frente al mensaje una posición activa, digamos de compromiso ideológico, y podrá incluso llegar a modificar hábitos en su conducta. La función de la retórica es esencialmente la persuasión. El propio José Val del Omar en el XIV Congreso Internacional de la Técnica de Turín, (Val del Omar 1961) muy consciente de esta persuasión, diría que sólo está justificada la coacción por motivos poéticos:

“...Y amigos míos, cuando se encanta, cuando se conquista, cuando se coacciona la libertad humana,

sólo está justificado si existe un gran motivo poético y amoroso”¹⁴

Los recursos que se utilizan para operar sobre la imagen es lo que llamamos figuras retóricas. En ellas se enfrentan dos niveles del lenguaje: el propio y el figurado. La figura es la que posibilita el tránsito de uno a otro. Lo que se comunica a través de una figura podría probablemente haber sido dicho de un modo más simple y directo sin ella, pero no tan eficazmente.

En definitiva, la figura constituye una alteración del uso normal del lenguaje, con el propósito de hacer más efectiva la comunicación.

2.1.1.2 Etimología del término Retórica

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua retórica es:

“(Del lat. *rhetorīca*, y este del gr. ῥητορικὴ).

1. f. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.

2. f. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada.

3. f. despect. Uso impropio o intempestivo de este arte.

4. f. pl. coloq. Sofisterías o razones que no son del caso. No me venga usted a mí con retóricas

Y de la misma manera el término retórico/a significaría:

¹⁴ Val del Omar, J. (1961). *Dilema y Poder. Las técnicas de conquista psico-fisiológica y el respeto a la intimidad del espectador*. Ponencia presentada en Turín, XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica,

(Del lat. *rhetorīcus*, y este del gr. ῥητορικός).

1. adj. Perteneciente o relativo a la retórica.

2. adj. Versado en retórica. U. t. c. s.”¹⁵

Tanto en la Grecia clásica como en Roma la cultura era transmitida básicamente por medio oral. Por lo que la retórica constituía un pilar muy importante de la misma. Como decía Aristóteles el hombre es un animal político y retórico.

La palabra retór, primero empezará designando al orador público y más tarde pasará a designar al maestro de retórica, este paso hace también que la retórica se vaya alejando de los espacios públicos para recogerse más en las aulas. De ese modo pasará más a lo estético que a lo político. Ese será el devenir histórico de la misma.

La retórica y la política constituyen una base muy importante para la democracia griega. López Eire (López Eire 1998, 61) indaga en el sentido de la palabra /rhétra)

“rhétor significa originariamente «autor de una rhétra», y esta palabra, rhétra, tiene dos significados diferentes en los dialectos griegos. En los dialectos no dorios significa «acuerdo verbal», mientras que en los dorios significa «propuesta de ley» o simplemente «ley». Así, a título de ejemplo, contamos con la «Gran Retra» de Licurgo o las numerosas

¹⁵ Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua española* (22 ed.). Consultado en. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado 3 de marzo de 2015.

inscripciones eleas que contienen disposiciones legales llamadas *rhêtraî*. ”¹⁶

De esta aportación de López Eire se deduce que la retórica era tan importante como acuerdo verbal que como ley. Por lo que podemos comprobar que la Retórica abarca los campos tanto legales como el literario y educativo.

Del mismo modo si atendemos a la palabra Signo encontraremos en su raíz información de gran utilidad a la hora de analizar imágenes.

De *signum* se deriva señal, signo, seña, insignia, designio, diseño, significar, etcétera.

Signo, es toda cosa que sustituye a otra, representándola bajo ciertos aspectos y en cierta medida.

El signo puede ser clasificado en:

- a) *Index, índice*, cuando mantiene una relación directa con su referente, o la cosa que produce el signo.
- b) *Icono*, cuando posee alguna semejanza o analogía con su referente.
- c) *Símbolo*, cuando la relación con el referente es arbitraria, convencional.

Algunos signos participan de una naturaleza doble e incluso triple. Signo en términos lingüísticos corresponde al sema, o unidad mínima portadora de significado.

¹⁶ López Eire, A. (1998). *La etimología de rhêtor y los orígenes de la retórica*. En Foventia. (p.61-69) Vol.20.

2.1.1.3 La Retórica a lo largo de la Historia



Fig.1. Sanzio, R. (1512-1514) *Detalle Escuela de Atenas*. Fresco, 770 x 550 cm. Ciudad del Vaticano: Museos Vaticanos. Recuperado de <http://www.museivaticani.va> el 12 de mayo 2015.

Las primeras constituciones de la retórica se atribuyen a Empédocles, Corax y Gorgias. El primer tratado sobre retórica data del 460 a.c y es atribuido a Corax de Siracusa. Aunque con anterioridad el presocrático Empédocles ya había mostrado algunos conocimientos sobre el arte de la retórica.

Más tarde, Gorgias, alumno de Empédocles se formaría en retórica con Corax de Siracusa. Y será el mismo Gorgias quién continuará enseñando y practicando la retórica.

Según Bice Mortara Garavelli (Mortara 1991) los orígenes de esta disciplina hay que situarlos, como ya se ha adelantado, en el siglo V a. C.

“[...] En Siracusa, donde los tiranos Gelón y su sucesor Gerón I expropiaron multitud de terrenos que fueron repartidos

Entre los mercenarios. Tras el derrocamiento de la tiranía comienza una larga serie de procesos judiciales para reclamar las propiedades confiscadas en la que los litigantes se defendían con una eficacia instintiva. Corax y su discípulo Tisias, considerados los padres de la Retórica, ordenaron esos conocimientos proporcionándoles un método y una técnica”¹⁷(Mortara, 1991)

La principal discusión en torno a la retórica desde sus comienzos versará sobre la finalidad de la misma y sobre todo en cuanto a su relación con la ética. La retórica pone de manifiesto una cuestión: la bondad como valor moral, es decir, si es o no lícito defender asuntos a sabiendas de no ser verdaderos. Platón acusaba precisamente a Gorgias, a Taxímaco y a Aspasia de inmorales por esta razón. Platón estaba manifiestamente en contra de la retórica, a la que consideraba una disciplina indigna, dado que su propósito no era perseguir la verdad, y por tanto no le reconocía valor.

Los sofistas fueron los principales defensores de la retórica, sin embargo Platón, su gran detractor propone la dialéctica como alternativa.

En cambio Aristóteles consideró muy útil la retórica, ya que entendía que con ella se proporciona a cada asunto los posibles medios de comunicación y de persuasión

adecuados. Aristóteles será así el primero en aplicar la retórica a la poética. Aristóteles se distancia del concepto de Verdad Platónica para utilizar en su lugar el de verosimilitud. Pone justamente el ejemplo de un juicio, en el que, aunque lo defendido no sea verdadero, tiene más posibilidades de credibilidad si logra generar una impresión de coherencia real en el público. Esta teoría de Aristóteles se extiende con el tiempo hasta Roma y es adoptada por Cicerón y Quintiliano.

Aristóteles reúne todos sus conocimientos sobre Retórica en los tres volúmenes que encontramos hoy bajo el título de “Retórica”, y que sorprendentemente aún siguen teniendo vigencia. La finalidad de la Retórica de Aristóteles no será la de persuadir per sé sino más bien la de encontrar los medios de persuasión para cualquier argumento.

La retórica actual se sustenta en la base de la Retórica aristotélica. Y desde tiempos del maestro macedonio el estudio de la retórica se tornó de suma importancia para la creación poética.

Es en la unión del Logos, del Ethos y del Pathos donde encontramos el sentido de la creatividad y el estudio de la estética.

De esta teoría se obtienen los tres elementos del discurso: el qué habla, de lo que habla y a quién se dirige.

-*Ethos*: habla de la reputación y el comportamiento del orador. Quien sea el orador nos va a dar más credibilidad o menos al discurso así como la actitud del mismo en el momento del discurso.

-*Logos*: el discurso tiene que tener una argumentación lógica, cuanto más verosímil parezca, resultará más convincente.

-*Pathos*: trata de las emociones que este discurso pueda tener sobre los oyentes. El espectador no va a tomar las mismas decisiones si está enfadado, alegre, triste etc. Por eso es tan importante la sensación del discurso en el mismo.

Aristóteles hace además una clasificación por géneros, en función del público al que va dirigido el discurso.

¹⁷ Mortara, B (1991) *Manual de Retórica*. Madrid: Ediciones Cátedra

Así habla de:

–*Género deliberativo*: cuando el juicio del auditorio puede cambiar una situación.

–*Género judicial*: el orador como acusación o defensa tiene que influir sobre el juez sobre hechos pasados.

–*Género Epidíctico*: va dirigido a un espectador que no influye en el orador. Sólo se pronuncia sobre el talento del mismo. Suele tratarse de discursos de alabanza sobre lo bueno, lo malo, lo bello o lo feo. Éste será precisamente el sentido retórico de la poesía actual.

Años después, la retórica romana se construirá apoyándose en la griega de Aristóteles, aunque introducirá algunas novedades importantes como el valor educativo del discurso.

Destaca al respecto la figura de Cicerón, que se revelará como el gran defensor de la Retórica, cuyas máximas anunciará como: docere, movere, delectare (enseñar, conmover, deleitar).

Cicerón describe cinco fases en la creación del discurso que aún son válidas hoy en día:

–*Inventio*: en esta fase se buscan los argumentos y las ideas que van a estar presentes en el discurso.

–*Dispositio*: en este momento se ordena el discurso y se ve en qué tiempo tiene que exponerse.

–*Elocutio*: es el modo de conferir una forma lingüística al inventio. En este momento es donde entran en juego las figuras retóricas para adornar y hacer eficaz el mensaje.

–*Memoria*: es la habilidad del orador para recordar el discurso.

–*Pronuntiatio o actio*: es la puesta en escena del discurso y donde el orador no puede descuidar el más mínimo detalle.

Las tres primeras constituyen la parte creativa del discurso, mientras que las dos últimas, *memoria* y *pronuntiatio*, hacen referencia a la acción.

Con la Consolidación del Imperio Romano y la caída de la República, la retórica pasa de ser habitual en el Senado a estar presente en las aulas. Se presta mucha atención y se valora al buen orador.

Hay que esperar mucho para poner la retórica al servicio de un escritor cristiano. Concretamente hasta la aparición de Santo Tomás de Aquino y San Agustín, en la Edad Media. En dicha época la educación se basaba en dos conjuntos de disciplinas: El Trivium, compuesto por Retórica, Dialéctica y Gramática y el Cuadrivium, compuesto por Astronomía, Aritmética, Geometría y Música.

Con el Renacimiento y el humanismo la retórica sigue cobrando importancia. Pero en el Barroco comienza a supeditarse a otra disciplina hasta desembocar en el s. XIX, donde no será considerada ya si quiera un fin en sí misma. Esto la llevará hasta su casi completa desaparición.

Pero en 1958 vuelve a ponerse de actualidad con la irrupción del “Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica” de Perelman y Olbrecht-Tyteca que supone una vuelta a las teorías retóricas aristotélicas.

La Nueva Retórica congregará sus mayores adeptos en Francia y en Bélgica, donde figuras de la talla de Roland Barthes, Jacques Durand, Gerard Genette y el grupo μ , trabajan intensamente bajo estos preceptos pero con más interés en el análisis crítico de la obra que en utilizarla

para adiestrar a oradores o poetas.

Por el contrario, la escuela alemana entre los que se encuentran Adorno, Habermas, Gadamer y Horkheimer sí se interesaron por centrarse en una comunicación intersubjetiva que se dirigiera a la enseñanza de un nuevo creador o/y orador.

Con esta Neorretórica se inaugura también una nueva semiótica de los discursos. Y es en este contexto que empieza a desarrollarse una Retórica Visual que intenta extrapolar los conceptos aplicados tradicionalmente al discurso oral y escrito a este nuevo lenguaje de la imagen.

Como ejemplo principal de la retórica visual se toma la publicidad. La publicidad aparece cargada de retórica tanto en su texto como en su imagen. La publicidad persigue en el receptor un objetivo asombrosamente similar al perseguido por la retórica de Aristóteles.

Pero es en el cine en el campo en el que tiene aún más por decir. Sobre todo es en el cine poético donde encuentra su máxima capacidad de expresión.

2.1.1.4 Definición de Retórica

Para tener una visión general acerca de cómo ha ido variando el concepto de retórica a lo largo de la historia es importante que hagamos un rápido recorrido por diferentes aspectos y definiciones de la misma.

Comenzaremos con Aristóteles, el gran padre de la Retórica, y cuyas bases permanecen vigentes aún en nuestros días.

Según Aristóteles la retórica consiste en “considerar en cada caso lo que pueda ser convincente”¹⁸ (Aristóteles, 2002).

Según Cicerón es la retórica una disciplina que exige conocimiento de todas las ciencias y las artes. “Arte de

¹⁸ Aristóteles (2002). Retórica. Madrid: Alianza Editorial.

hablar y de pensar con justicia, un arte general guiado por la sabiduría”¹⁹”

Mucho más tarde Quintiliano cuyo pensamiento está estrechamente unido al de Cicerón, la identifica en cambio con la Oratoria. Para él la retórica será más bien el “Arte del buen decir”.

Parelsman y Olbrecht-Tyteca, lo definen como el

“Estudio de técnicas persuasivas que permiten provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento” ²⁰ (Olbrechts, 1989)

Según esto:

“La nueva retórica consiste en una teoría de la argumentación complementaria de la teoría de la demostración objeto de la lógica formal. Mientras la ciencia se basa en la razón teórica con sus categorías de verdad y evidencia y su método demostrativo, la retórica, la dialéctica y la filosofía, se basan en la razón práctica con sus categorías de lo verosímil y la decisión razonable y su método argumentativo, justificativo. La razón teórica se supedita a la razón práctica porque la noción de justicia alumbrada por esta, es la base del principio de contradicción, supuesto fundamental de aquella”²¹ (Olbrechts, 1989)

.

¹⁹ Ferrater Mora, J. (1879) Diccionario de Filosofía. Madrid: Retórica.

²⁰ Perelman, Ch y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). Tratado de la Argumentación. La nueva retórica. Madrid: Editorial Gredos.

²¹ Perelman, Ch y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Editorial Gredos.

También Roland Barthes ha interpretado la retórica, que en su acepción es “la operación que parte de una proposición simple y modifica ciertos elementos para construir una proposición figurada”²² (Barthes, 2009)

Habermas la define como “El arte de la convicción y de la persuasión en situaciones en las que se trata de resolver cuestiones prácticas”²³

Por último se incluye la definición propuesta por el grupo μ, que identifica la retórica como el

“conjunto de desvíos susceptibles de autocorrección que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua infringiendo reglas o inventado unas nuevas”²⁴

2.1.1.5 Hacia una aproximación al estudio de la Retórica fílmica

El resurgimiento de la retórica en la segunda mitad del siglo pasado en combinación con el auge del lenguaje y las obras de carácter visual en el s. XX ha hecho necesario abordar un análisis de la imagen. Este tipo de obras suponen un nuevo elemento de análisis y comunicación que no existía ni había sido siquiera considerado en los estudios de la retórica de épocas anteriores.

La retórica básicamente trata de poner en juego dos niveles fundamentales del lenguaje: el propio y el figurado. La figura retórica nos permite pasar de un nivel al otro. Lo que en un lenguaje común podríamos decir de una manera directa mediante el uso de la retórica lo convertimos en un lenguaje poético. Si estas mismas

premisas son empleadas en la configuración de un lenguaje cinematográfico, entonces estaremos hablando ya de una poética del cine.

Sin embargo parece que el estudio de la Retórica relativo a la imagen cinematográfica ha estado en cierto modo ignorado. En los últimos años los estudios parecen haberse centrado principalmente en el ámbito de la Publicidad. Jaques Durand comenta en *Retórica e imagen publicitaria* que:

“El descrédito de la retórica puede explicar, en parte, el descrédito de la publicidad. Hoy, en la corriente estructuralista se manifiesta un nuevo interés por la retórica. Si la publicidad tiene un interés cultural, se lo debe a la pureza y riqueza de su estructura retórica.”²⁵

Pero en el cine esta visión ha sido aún poco explorada. Apenas se encuentran estudios explícitos sobre la retórica cinematográfica.

Uno de los casos que la abordan o plantean la necesidad de abordarla es Roland Barthes (Cherburgo, 1915– Paris 1980). El francés propuso sentar las bases de una “retórica de la imagen”. Barthes estaba convencido de que si se hacía un inventario de todas las figuras retóricas usadas por los clásicos, se observaría que la mayoría de los anuncios publicitarios actuales son transposiciones de dichas figuras retóricas. La mayoría de manera inconsciente.

Barthes lo expresaría así: “...en el momento de la creación el emisor del mensaje parte de una proposición simple para transformarla con la ayuda de una “operación

²² Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós

²³ López Eire, A y De Santiago Guervos, J. (2000). *Retórica y comunicación política*. Madrid: Ediciones cátedra.

²⁴ Grupo μ (1987). *Retórica general*, Barcelona: Paidós

²⁵ Durand, J. (1972) *Retórica e imagen publicitaria. Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

retórica” y en el momento de la recepción el oyente restituye la proposición a su simplicidad primera”²⁶.

Esta teoría sostiene pues que el autor trata de expresar una idea sencilla inicialmente que va luego complejizando por mediación de la retórica. Se trata de un supuesto, aunque como el propio autor reconoce probablemente no sea en realidad más que una teoría mítica, pues “nada nos asegura que haya una codificación simple que luego se complejice”²⁷, sino que lo habitual es que al expresar el pensamiento, ya esté complejizado. Dice Barthes en textos de Jacques Durand que:

“La figura retorizada, en su lectura inmediata, se emparenta con lo fantástico, el sueño, las alucinaciones: la metáfora se convierte en metamorfosis, la repetición en desdoblamiento, la hipérbole en gigantismo, la elipsis en levitación, etc. “ 28

Al tratar de trasladar la semiótica al campo de la imagen nos encontramos con dificultades. La semiótica de la imagen presenta algunos problemas nuevos con respecto a la semiótica lingüística expuesta por Ferdinand Saussure.

Según el código cinematográfico de Umberto Eco:

“La comunicación fílmica es la que permite verificar mejor algunas hipótesis Un código de comunicación extralingüístico no necesariamente debe construirse sobre el modelo de la lengua. Un código se

²⁶ Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós

²⁷ Durand, J. (1972) *Retórica e imagen publicitaria. Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

²⁸ Durand, J. (1972) *Retórica e imagen publicitaria. Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

construye mediante la sistematización de los rasgos pertinentes elegidos en un nivel macro o microscópico determinado de las convenciones de la comunicación; momentos más analíticos, articulaciones más pequeñas de sus rasgos pertinentes, pueden no concernir a ese código y explicarse mediante un código subyacente”.²⁹

Otro de los principales interrogantes es cómo entender la imagen cinematográfica. En torno a esta cuestión Christian Metz en “Más allá de la analogía, la imagen” comenta:

“La “imagen” no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea. Las imágenes–como las palabras, como todo lo demás–no podrían evitar ser “capturadas” en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades. Desde el momento en que la cultura se apodera de ella–ya se halla presente en la mente del creador de imágenes–, el texto icónico, como todos los demás textos, se ofrece a los efectos de la figura y el discurso. La semiología de la imagen no se realizará fuera de una semiología general.”³⁰

El análisis retórico debe insertarse de modo transversal a los distintos análisis aplicados a la imagen (análisis

²⁹ Eco, U. (1972) *Semiología de los mensajes visuales. Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo

³⁰ Metz, C (1972) *Más allá de la analogía, la imagen. Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo.

icónico, iconográfico, iconológico). Icónico para comprender qué elementos formales son usados en la construcción de la imagen e incluso en la construcción de determinadas figuras retóricas.

Iconográfico porque sólo sabiendo el contenido histórico a que remiten las imágenes podremos tener una visión completa de su significado antiguo y actual.

Iconológico porque necesitamos saber la importancia social, política, e incluso económica de una imagen para poder comprenderla en su totalidad. Y necesitamos saber de las conductas sociales que se transmiten a través de la imagen, los estereotipos, para que, después de contrastarlos, podamos interpretarlos. Así pues, el análisis retórico no suple ni descarta los análisis clásicos, sino que los enriquece, pues, al tratar forma y contenido, se imbrica de modo transversal y enriquece los otros. El singular interés del análisis retórico reside en su capacidad de relación con el lenguaje literario y con el lenguaje publicitario y fílmico.

Lo que la retórica puede aportar a la creación artística es ante todo un método de lectura pero también un método de creación. La retórica es, en este sentido, el repertorio de las diferentes maneras con las que se puede ser persuasivo al intentar transmitir una imagen y con ella una idea o un conjunto de ellas.

Del mismo modo y desde la óptica del espectador, el análisis retórico nos ofrece la posibilidad de interpretar los mecanismos para la transmisión de ideas, de contenidos a través de la imagen, de la existencia y utilización de un código que debemos conocer Sólo a partir del conocimiento de los mecanismos que intervienen en la

fabricación de la imagen como transmisora de contenido podremos tener una visión crítica y completa de la misma, si bien estos mecanismos tienen una función diferente en el caso del arte y en el caso de la publicidad. La publicidad está marcada por la persuasión, por el claro intento de dirigir un deseo, mientras que en el arte, la función es estética y es un fin en sí misma.

El análisis retórico nos ofrece, para concluir, un sinfín de posibilidades de aplicación didáctica que relaciona lenguajes diversos y nos abre un caudal de posibilidades como docentes a la hora de abrir nuevos caminos en el conocimiento de la imagen.

2.1.1.6 Clasificación de las Figuras Retóricas

A lo largo de la historia se han dado numerosas teorías, movimientos, agrupaciones...que han intentado nombrar y clasificar las figuras retóricas de muchas maneras diferentes atendiendo a criterios de muy distinta índole.

Finalmente se ha elaborado para este trabajo una clasificación que parece adecuada al fin del análisis audiovisual de una obra poética como la que nos ocupa, y que básicamente divide las figuras en cuatro grandes grupos:

–Adición

–Supresión

–Sustitución

–Intercambio o Permutación

Cada uno de ellos acoge un gran número de figuras que aparecen expuestas detalladamente en el Anexo V de este escrito.

2.1.2 Creatividad

2.1.2.1 Conceptos Generales

El estudio de la creatividad es siempre un tema controvertido, pues a pesar de ser un rasgo exclusivamente humano sigue siendo un auténtico misterio insondable para él mismo.

Muchos han sido los esfuerzos a lo largo de la historia por intentar conjurarla, dominarla, transmitirla, definirla, aprehenderla, sistematizarla, y un larguísimo etcétera de verbos cuyo resultado ha sido infructuoso. Pero dichos esfuerzos no han sido en vano. En el camino se han obtenido muchas conclusiones que a pesar de no resolver el misterio arrojan algo de luz sobre los procesos empleados por el hombre en las disciplinas creativas.

Como ocurre con todas las cosas, el hombre empezó a ser creativo mucho antes de saber que lo era. Hace más de 40.000 años empezó a dibujar en las paredes de una caverna escenas de su entorno sin ningún fin práctico concreto. Aun no sospechaba que estaba creando lo que luego se consideraría una obra de arte.

En occidente todo comienza, como siempre, con los griegos, y se desarrolla con la civilización romana.

En este periodo la creatividad no estaba asociada exclusivamente al ser humano sino que todo autor ya fuera poeta, dramaturgo, músico o autor de cualquier otro tipo de disciplina artística trabajaba en cierto modo ayudado o inspirado por un ser externo, una especie de Dios que inspiraba los versos al autor. Este espíritu que insuflaba la obra del artista fue llamado Damon por los griegos y Genius después por

los romanos. De este modo el artista actuaba como una especie de médium que permitía expresar la obra del genio a través de aquel.

En latín genio es el sustantivo del verbo gigno, que significa “traer a la vida”, “crear”. Por lo tanto el genio se convertía en el guía de una persona, de una familia o de una casa.

Su raíz *gen* significa *generar*, *engendrar*. El genio está relacionado con la fecundidad, con el fenómeno de la procreación.

Estos genios o *genii* estaban íntimamente ligados a cada hombre, y se representaban frecuentemente en bajorrelieves y otras obras bajo la forma de un joven alado que porta en su mano una cornucopia.

Esta imaginería será de frecuente aparición de manera consciente o inconsciente en las obras de José Val del Omar.

Con el tiempo el hombre fue ganando independencia con respecto a los dioses hasta que llegado el Renacimiento se atribuye a sí mismo toda la carga creativa de la obra. Es entonces cuando comienza a configurarse la imagen de genio asociada al tormento y a una cierta desgarradora lucha interior que con frecuencia acaba en tragedia para el artista, que encuentra al final del camino la locura o incluso la muerte. Esta imagen romántica del creador ha sido felizmente desmentida en el siglo veinte, en el que los filósofos y estudiosos parecen inclinarse por una predominancia del trabajo y un destello de, llamémosle por el momento inspiración, que libera de la responsabilidad total de la obra al supuesto creador.

2.1.2.2 Etimología del término creatividad

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua crear es:

“(Del lat. creare).

1. tr. Producir algo de la nada. Dios creó cielos y tierra.
2. tr. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado. Crear una industria, un género literario, un sistema filosófico, un orden político, necesidades, derechos, abusos.
3. tr. Instituir un nuevo empleo o dignidad. Crear el oficio de condestable.
4. tr. Hacer, por elección o nombramiento, a alguien lo que antes no era. U. especialmente referido a dignidades muy elevadas, por lo común eclesiásticas y vitalicias. Fue creado Papa. Será creado cardenal.
5. tr. ant. criar (|| nutrir).³¹

Y también el término creación:

“creación.

“(Del lat. creatio, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de crear (|| establecer).
2. f. Acción y efecto de crear (|| instituir).
3. f. Acción de crear (|| hacer a alguien lo que antes no era).
4. f. Acto de criar o sacar Dios algo de la nada.
5. f. mundo (conjunto de todas las cosas creadas).
6. f. Obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa, o que revela una gran inventiva. Su discurso nos sorprendió porque fue toda una creación
7. f. ant. crianza (acción y efecto de criar).³²

³¹Real Academia Española (2001) Diccionario de la Lengua española (22 ed.). Consultado en..<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado 3 de marzo de 2015.

2.1.2.4 El proceso creativo en el tiempo

Sin embargo todos los autores parecen estar de acuerdo en que la creación no está fundada en la nada.

En la antigüedad las obras artísticas se construían de acuerdo a un patrón admitido como norma. Se podría decir que todas las obras de arte que se producían consistían en la búsqueda de la perfección de un estándar. Así por ejemplo en la arquitectura el orden dórico contemplaba una serie de fijos criterios a los que el autor debía ajustarse necesariamente. De un modo similar cada arte se regía bajo un conjunto de reglas que garantizaban la unidad de las obras. Hay que esperar al Renacimiento para empezar a encontrar los primeros tratados serios acerca del modo de hacer las cosas.

El Tratado de pintura de Leonardo da Vinci, el Tratado de Vignola o La Regla de los Cinco órdenes de Arquitectura: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura, los cuatro libros de la arquitectura de Andrea Palladio, el Tratado de Serlio, Los siete libros de la arquitectura, o el Tratado de Alberti de re aedificatoria, todos intentan de algún modo comprender el proceso creativo y sistematizarlo para permitir su transmisión.

Más adelante, ya a finales del siglo XIX y en el siglo XX el asunto de la creatividad es motivo de interés y estudio para artistas y filósofos. Es bien conocida la dificultad de hablar de lo que se hace, pero en líneas

³² Real Academia Española (2001) Diccionario de la Lengua española (22 ed.). Consultado en..<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado 3 de marzo de 2015.

generales podemos observar dos corrientes: una explorada por artistas mediante la praxis y otra reflexiva contemplativa dominada por la filosofía.

En la primera la Alemania del puro visualismo domina el campo. La Bauhaus de Weimar y Dessau son el paradigma de esta investigación liderada por mentes y artistas tan brillantes como Vasili Kandinsky o Lazlo Moholy Nagy. Kandinsky es autor de alguno de los libros más influyentes a este respecto: *El espíritu de la línea*. Pero también el neoplasticismo indaga con intensidad sobre este aspecto. Mondrian publica en 1957 su influyente libro *Arte plástico y arte plástico puro*.

Pronto se ve la importancia de la técnica en el resultado del proceso creativo y así figuras como Jackson Pollock son fruto de las condiciones del contorno en las que trabajan. La obra de Pollock no sería posible sin trasladar la posición habitual del lienzo que pasa de *ser ventana* a *ser tablero* horizontal y de pintar sobre él con un gotear en balanceo sobre la tela.

Por otro lado Ludwig Wittgenstein y sobre todo Heidegger sientan las bases de la fenomenología y la hermenéutica, materias decisivas para la exploración del proceso creativo a través del lenguaje.

Finalmente Hannah Arendt y su teoría de la acción, Gadamer, Derrida y el resto de los maestros de la hermenéutica han dado la vuelta y destrozado todos los clichés y tópicos acerca de esa visión romántica del genio creador.

Mucho tiene también que decir sobre creatividad el ensayista y poeta francés Paul Valéry pues durante toda su vida combinó el estudio de su amor por las letras y la pintura con el ensayo que tenía por objeto el desvelar los mecanismos de las mismas, y la producción propia de poemas.

Y es en esta manera de hacer, en la investigación per se, la exploración y el trabajo donde se emplaza la obra de Val del Omar.

2.1.2.5 Procesos creativos orientales y occidentales

Cuando hablamos del proceso creativo, igual que en tantos otros asuntos, nuestra egocéntrica cosmovisión occidental nos hace reparar nada más que en nuestra cultura olvidando que haya otras formas de hacer tan importantes al menos como la nuestra. Las categorías artísticas que se manejan en occidente poco tienen que ver con las orientales.

El francés de origen chino Francoise Jullien habla de la capacidad oriental de pintar *lo entre*.

Mientras que en occidente las categorías están nítidamente consensuadas (el pintor pinta un día lluvioso o soleado) el artista oriental identifica ese momento en que ni llueve ni hace sol sino que cualquier cosa puede ocurrir. El artista oriental observa su entorno como un mundo en potencia, dinámico, en un constante fluir. Mientras en occidente la montaña es estática, en oriente es dinámica. Aunque su velocidad con respecto a la vida humana la haga sentir como estática. Este gusto por las situaciones límites, potencialmente energéticas no es exclusivo de oriente. También se encuentra en la rodilla flexionada del Moisés de Miguel Ángel a punto de arrojar las tablas y desde luego en los surtidores de agua de Val del Omar.

En Oriente se intenta representar los estados en transición, no el estado definitivo de las cosas. Representar la transformación. Se trata de una manera de hacer que resulta muy incómoda al

hombre occidental acostumbrado a que las cosas sean o no sean según los dictados de la lógica. Una cosa no puedes ser y no ser al mismo tiempo, según reza el principio de no contradicción. Val del Omar en cambio, conocedor y estudioso como sabemos de Lao Tse y del Tratado del vacío Perfecto, se siente cómodo en estas aguas. De hecho son las que le interesan. La superposición, la contradicción, la vibración, la vaguedad, lo evanescente, la impermanencia son temas que comparte con la China antigua.

“Hay diferencia entre hacer y terminar.

En la tradición europea, el sfumato es limitado.

En Europa se valora el esbozar.

El esbozo permite imaginar.

La pintura moderna está inacabada para respetar nuestra percepción, que es siempre inacabada (Merleau Ponty).

Lo no acabado es más eficaz que lo acabado lo que completa la obra no es lo que lo acaba lo que la finaliza no es la plenitud.

La obra es más obra cuando se quita a sí misma cuando deja de ser obra.

“Cuando se terminan las cosas se pierden.

Acabar un cuadro es matarlo (Picasso en Jullien, 2008, p.161)

Sin duda Val del Omar suscribiría estas palabras:

“La imagen no se deja limitar por la imagen.

La gran imagen es la que se queda siempre disponible.

No se deja determinar por algo que se ha pensado.

La sabiduría china nos deja salir del Logos europeo” (Jullien, 2008, p.161)

Para terminar podemos resumir recordando de nuevo a Julien, quién opina que mientras Europa se preocupa de la percepción oriente prefiere la

respiración. Figuras singulares como Val del Omar intentan tender un puente entre ambas cosmovisiones.

“El gran cuadrado no tiene ángulos la gran imagen no tiene forma”³³ (Jullien, 2008, p.161)

Otras cosas acerca de creatividad.

Henri Matisse acerca del don del artista dice lo siguiente

“Lo propio del artista es crear; donde no hay creación no existe arte. Pero nos equivocariamos si atribuyéramos este poder creador a un don innato. En materia del arte, el auténtico creador no es únicamente un ser dotado sino un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de actividades cuyo resultado es la obra de arte...”³⁴ (Matisse, 1974, p.203):

En el proceso creativo una de las cosas más difíciles es desprenderse de lo aprendido.

“Nada resulta tan difícil a un verdadero pintor como pintar una rosa, ya que para hacerlo debe olvidar primero todas

³³ Jullien, F. (2008) *Conférence de Clausura. Aportaciones al 12 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* Madrid 29 al 31 de mayo de 2008. p.159. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

³⁴ Matisse, H. (1987) *Sobre el arte*. Barcelona: Seix Barral.

las rosas pintadas”³⁵ (Matisse, 1974, p.204)

A pesar de que estamos hablando de un personaje que vivió en el primer y segundo tercio del siglo pasado. En su manera de proceder encontramos rasgos que no han sido descritos hasta después de su muerte.

“La imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen.”³⁶

Jean Lescure dice en su obra sobre Lapicque: “Lapicque reclama del acto creador que le ofrezca tanta sorpresa como la vida”³⁷... y refuerza esta frase con la siguiente afirmación: “El artista no crea como vive, vive como crea”³⁸ (Bachelard, 1990)

Tan es así que Proust decía ya de las rosas pintadas por Elstir, que eran una “variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas”³⁹ (Proust, 1989)

La fascinación y el extrañamiento.

La obra de arte nace cuando uno es capaz de extrañarse de lo que contempla habitualmente. Es esa capacidad de extrañamiento la que actúa de motor. Val del Omar mira la Alhambra de otra

manera y esta fascinación la identifica con un sentimiento religioso, el mirar al mundo, al cosmos y extrañarse de la creación, maravillarse.

Diría Blanchot:

“Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio. La fascinación es la mirada de la soledad la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver.”⁴⁰ (Blanchot, 1992, p.26)

Y continúa diciendo:

“Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación...Ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de

³⁵ Matisse, H. (1987) *Sobre el arte*. Barcelona: Seix Barral.

³⁶ Bachelard, G.(1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

³⁷ Bachelard, G.(1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

³⁸ Bachelard, G. (1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

³⁹ Proust, M. (1989) *A la recherche du temps perdu*. París: Bibliothèque de la pléiade.

⁴⁰ Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*. Barcelon: Paidós

ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos.”⁴¹ (Blanchot, 1992, p.26)

Desde luego, esta capacidad de extrañamiento, ese dejarse fascinar, son sentimientos propios de la infancia. Capacidades que el adulto olvida y que el artista o autor se esfuerza en recuperar:

“Nuestra infancia nos fascina porque es el momento de la fascinación, ella misma está fascinada, y esa edad de oro parece bañada por una luz espléndida porque irrevelada, pero porque es extraña a la revelación, no tiene qué revelar, puro reflejo, rayo que no es sino la irradiación de una imagen.”⁴² (Blanchot, 1992, p.26)

Qué duda cabe que Granada fascinó a nuestro autor desde edades bien tempranas. Sus calles, sus flores y sus olores, sus vistas, sus gentes, causaron una impresión tal en él que ya nunca podrá despojarse de estos recuerdos fascinantes, de ese enigma y ese misterio que encierra la tierra en qué nació.

Pero la mirada de Val del Omar no es como la de sus congéneres. Si es cierto lo que dice Jose Antonio Marina en su Teoría de la Inteligencia Creadora, y no se debe emplear el sustantivo inteligencia sino que es preferible el uso del adjetivo inteligente. Si hay un *mirar inteligente*, si hay un *escuchar inteligente*, esa es justamente la mirada de José Val

del Omar. La inteligencia no reside en las respuesta sino en las preguntas y eso es precisamente lo que el cineasta granadino propone al espectador, un puñado de preguntas donde uno puede encontrarse reflejado, encontrarse a sí mismo. De nuevo Marina nos advierte de que un mejillón resuelve sus problemas vitales mucho mejor que Kafka, pero resulta que Kafka es más inteligente porque las preguntas que se hace son mucho más interesantes que las del mejillón. Así José Val del Omar remueve temas que anidan en lo más profundo de la conciencia universal. Nos remite a lo primitivo, a lo reptiliano. Aquel punto en que la razón ya no juega ningún papel y por eso muchas veces se escapa de nuestro análisis.

Lo cierto es que nadie sabe exactamente de dónde salen las ideas. Los autores generalmente no entienden, o no están muy seguros, de por qué hacen lo que hacen. Pero como dice Paul Auster “no es que hacerlo me produzca un gran placer pero si no lo hago es aún peor”. Hasta el s.XX prácticamente no se le dio importancia al origen y condiciones de la creatividad. Fue la Bauhaus la que empezó a preocuparse por los procesos cognitivos e investigar sistemáticamente los procesos creativos en los diferentes ámbitos artísticos...

En lo que sí parecen coincidir casi todos los autores es que las ideas sólo aparecen trabajando. El mito pues de la inspiración, de la creación ex nihilo está absolutamente derogado por cualquier estudio medianamente serio sobre el tema. El poeta parte de una situación insuperable: que la realidad es impenetrable. Como manifiesta Hugo von Hofmannsthal en una carta (1902) a Lord Chandos cualquier intento de aprehender la más mínima cosa

⁴¹ Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*. Barcelon: Paidós

⁴² Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*. Barcelon: Paidós

del mundo es un fracaso anticipado. Pero aún así, el poeta lo intenta.

La realidad en último término resulta indecible. Cualquier mínimo objeto por sencillo que sea es inaprensible. La experiencia del vuelo de una mosca no se puede relatar por muchas páginas que se escriban, pinturas que se hagan o metros que se filmen.

Como decía el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, cuando el mayor experto del mundo acerca de el David de Miguel Ángel termine de decir todo lo que puede decir sobre él, después de escribir tomos y tomos acerca de la talla, justamente aquello que aún no ha dicho, justamente aquello, es precisamente lo que hace que el David de Miguel Ángel sea lo que es.

A pesar de ello muchos son los autores que han intentado describir los procesos creativos. Decía Valéry que el primer verso siempre nos es regalado. Van Ghog escribió a su hermano Theo “Haré cien dibujos y si no es bastante haré mil más”. Geroge Duamel afirmaba: el relato que yo voy a hacer ahora está atravesado en mi garganta desde hace un año, me pesa sobre el pecho, ya es hora de liberarme de él”⁴³ (Van Gogh, 2002)

Existen diferentes modelos de procesos creativos, descritos de muy variopintas maneras por autores y estudiosos. Conviene consultar a propósito de ellos los estudios de creatividad icónica individual y colectiva de Francisco García García. ⁴⁴En lo que sí parecen coincidir todos es en que se trata de un

⁴³ Van Gogh, V. (2002) *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós.

⁴⁴ García, F. (1984) *Estudios de creatividad icónica individual y colectiva en niños de edad escolar*. Madrid: Universidad complutense.

proceso infinito sólo interrumpido por necesidades ajenas al proceso creativo tales como la fecha de publicación, el miedo al incumplimiento de un contrato o la misma muerte. “Sólo en el lecho mortuorio nos es permitido dejar que las cosas malas sigan malas dijo Kafka.”⁴⁵ (Kafka, 1912, p.8)

El propio Val del Omar en un texto manuscrito titulado *Pronto hará medio siglo...* manuscrito y sin fecha, recoge:

Pretenciosa pretensión asentada en una vivencia personal, en una evidencia: “Porque el documento del proceso biológico, emotivamente segmentado por el poeta, constituye la coacción menos dañosa, el impulso más noble y apetecible cuando se trata de sembrar una sana conciencia en el pueblo”⁴⁶. (Val del Omar, s.f.)

Y en otro escrito fechado en junio de 1932 y titulado Sentimiento de la pedagogía kinestésica aparece:

¿Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora?....Maestros, educadores, yo creo que sí, yo afirmo que sí, yo os aseguro que las máquinas que responden a un principio de automatismo, a un principio de

⁴⁵ Kafka, F. (1912) *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, Barcelona: Anagrama

⁴⁶ Val del Omar, J. (s.f.) *Pronto hará medio siglo*. Madrid: Texto Manuscrito.

economía en nuestro aparato psíquico han obrado el milagro. Y os digo más; yo que conozco esas máquinas he de ponerlas en práctica de este algo servicio⁴⁷. (Val del Omar, 1932)

En otro escrito José Val del Omar habla del proceso creativo del siguiente modo: “...Realmente el cineasta necesita ser hoy un anarquista que, poseyendo una gran libertad económica, arrumbe las viejas formas, prescinda de los símbolos, no aniquile un sentido cinemático de los verbos, sienta la poesía motriz de los procesos y sepa coger el cabo de la imagen motora que es la energía animadora de todo film. Este cabo, este principio, este motivo siempre ha de encontrarlo en el instinto, caminando hacia arriba...”⁴⁸

Al hablar de Creatividad en referencia a Val del Omar no podemos obviar lo que nos cuenta Juan José Serrano, su ayudante desde los años 60 acerca del proceso creativo de José Val del Omar.

Esa necesidad de crear era la fiebre. Es un fin en sí mismo, la creación es el principio el fin, todo junto. Uno no se plantea más que como mucho qué es lo que va a hacer no cómo lo va a hacer y muchas veces ni eso. El Picasso de yo no busco pero encuentro. Es lo mismo, los ojos abiertos, la inspiración y la fiebre.⁴⁹ (Serrano, 2007)

⁴⁷ Val del Omar, J. (1932), *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. documento. mecanografiado

⁴⁸ Val del Omar, J. (s.f.). *Las Misiones Pedagógicas y el cine*. Escrito para la conferencia en Unión Radio dentro del ciclo de Charlas sobre Cinema.

⁴⁹ Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007

La creación es labor de genios, y ese es el caso de Val del Omar. El resultado es fruto de un estado de alteración de la conciencia.

.Dos anécdotas: por aquella época estaba intentando que el estado le financiara una copiadora. Entonces un día llamó el propio Manuel Fraga preguntando por él, y María Luisa, su mujer, le dijo "lo siento, ahora no se puede poner porque está en trance"⁵⁰. (Serrano, 2007)

En otra ocasión estábamos en la calle Europa experimentando con rayos láser. Pretendíamos hacer una obra en el teatro Alfíl, en el que tenían que aparecer gigantes. Pretendíamos utilizar el rayo laser para ello, así que estuvimos haciendo pruebas con uno pequeñito. Necesitábamos emplear un chorro de agua para regirigerar el generador. Hicimos pruebas de sincronismo de sonido con el láser. Entonces le sugerí, que lo idóneo era la música de una seguriya gitana. Una seguriya bailada por un rayo láser. Era una cosa maravillosa. Tendrías que haberlo visto. Cerramos la ventana de la casa y estuvimos ajustando haciendo bailar el rayo en espejos y vibrando en un altavoz. Yo pensaba que eran las doce de la mañana. No sé qué hora sería que dije: vamos a comer. Corrí las cortinas y me dijo: hombre de Dios, has cerrado las ventanas y no te has dado cuenta... Miré por la ventana y se nos había hecho de noche.⁵¹

Otra vez

⁵⁰ Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007

⁵¹ Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007

En otra ocasión (y esto es más difícil de explicar) estábamos realizando unos experimentos con la luz y el sonido. Hay una relación entre ellos de octavas. Y hay unos límites, y transgredir esos límites es transgredir la percepción de alguna manera. Mis conocimientos en música no llegan a ese nivel, pero tengo entendido que se puede. En iluminación, en imagen eso era desconocido y conseguimos elevar una octava todos los colores. Ya no se puede hablar de colores puros, Es otra cosa. Y eso lo hicimos. Recuerdo a Val del Omar tirado en el suelo del salón de la calle Europa, llorando y golpeando con los puños de la emoción de ver lo que nunca había visto nadie y yo con una sábana en lugar de con un pañuelo. Esa creación no puedes basarla en nada precedente y tampoco puedes planteártela. Es un impulso. Es algo que necesitas hacer en un momento concreto que no sabes a qué es debido, pero que está ahí y resulta⁵².

Según el arquitecto y diseñador Enrique Barrera, “Creatividad es la capacidad para establecer conexiones insólitas productivas”⁵³, y por ello se deben ensayar soluciones y procesos cuyo resultado sea imprevisible e impredecible. (Barrera, 2010, p.85)

⁵² (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

⁵³ Barrera, E. (2010) *Elogio de la imperfección*. En 13 Congreso Internacional de expresión gráfica arquitectónica Vol I. (pp 83-88). Valencia: Editorial de la Universida Politécnica.

Por último se debe señalar que la creatividad no es territorio exclusivo de la inspiración y el arte, sino que es tan bien estudio científico-filosófico.

En el libro De Einstein a Teilhard escrito por Nicolás George, podemos ver como sus creencias son una de las principales fuentes de las que bebe Val del Omar. Casi como si de una escritura de José Val del Omar se tratara vemos cómo el ensayo de Teilhard que lleva como título *El fenómeno humano* anuncia:

“Mi único fin y mi verdadera fuerza en estas páginas es intentar ver, desarrollar una perspectiva homogénea y coherente de nuestra experiencia general, pero extendida al hombre”⁵⁴ (Teilhard de Chardin, 2000)

⁵⁴ Teilhard de Chardin, P. (2000). *El medio divino*. Ensayo de vida interior. Madrid: Alianza.



2.1.3 Poética y Mística



Fig. 2 Bonet, E. (2003–04). *Tira tu reloj al agua*, [DVD]. Madrid: Tráfico de Ideas.

2.1.3.1 Conceptos Generales.

Poético, ca.

(Del lat. *poētĭcus*, y este del gr. ποιητικός).

1. adj. Perteneciente o relativo a la poesía.
2. adj. Que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades propias de la poesía, en especial las de la lírica.
3. adj. Que participa de las cualidades de la idealidad, espiritualidad y belleza propias de la poesía.
4. adj. Propio o característico de la poesía; apto o conveniente para ella. *Lenguaje, estilo poético*.

La palabra poesía proviene de lat. Poeticus y del griego

Poesía.

(Del lat. *poēsis*, y este del gr. ποίησις).

1. f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.
2. f. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. *Poesía épica, lírica, dramática*.
3. f. por antonom. **Poesía** lírica.
4. f. Poema, composición en verso.
5. f. Poema lírico en verso.
6. f. Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje.
7. f. Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

Mística.

(Del lat. *mystĭca*, t. f. de *-cus*, místico²).

1. f. Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus.
2. f. Experiencia de lo divino.

3. f. Expresión literaria de esta experiencia.⁵⁵

2.1.3.2 Etimología del término poética

El término **Poesía** nos llega a través del griego poiesis, que significa hacer, producir. En un sentido estricto se refiere a convertir pensamientos en materia.

Se trata de un término íntimamente relacionado con la creatividad de la que se ha tratado en el epígrafe anterior, pues atendiendo a su etimología la poética consiste propiamente en hacer.

En el año 1937 Paul Valéry la definió del siguiente modo: “el hacer, el *poiein* del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se han dado en llamar obras del espíritu” (Valéry 1937 p.108.)⁵⁶

2.1.3.3 La poética a lo largo de la historia

En lengua castellana la poesía ha sido un género tremendamente fecundo que ha alcanzado cotas extremadamente exquisitas que pasan por Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Bécquer, Cervantes, Rosalía de Castro, y posteriormente la Generación del 98, con personalidades como: Ángel Ganivet, Antonio

^{55 55} Real Academia Española (2001) Diccionario de la Lengua española (22 ed.). Consultado en..<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado 3 de marzo de 2015.

⁵⁶ Valéry, P. (1937) *Lección Inaugural del curso de poética*. París: College de France.

Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez... y la generación del 27 con personalidades como Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, María Zambrano, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Aunque internacionalmente se considera que alcanza su culmen y nunca ha vuelto a ser superada, en el abulense San Juan de la Cruz.

Especial atención por el caso que nos ocupa supone precisamente la poética mística de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús con quien se ha comparado en numerosas ocasiones la obra fílmica de Val del Omar, y posteriormente la de otro de los grandes poetas españoles, el segundo más leído a nivel mundial después de Cervantes, su paisano y amigo Federico García Lorca.

Imposible dejar pasar la capacidad transformadora que supuso la aparición de Hölderlin en el siglo XX.

Val del Omar como todo artista comprometido se siente un extraño arrojado en este mundo hostil. Siente que la única reconciliación posible es a través de la obra. Poéticamente habita el hombre que diría Hölderlin.

La única oportunidad estriba en olvidarlo todo, desaprender, y hacer. Sobre todo hacer, para tal vez un día lograr fundirse con aquello que es indecible.

Imposible expresar lo que es el acto creativo mejor que Lorca en estas palabras:

Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.

Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura. Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé. Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.

En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.”⁵⁷
(Lorca, 1932)

⁵⁷ Publicado en Poesía española. Antología 1915–1932. Selección de Gerardo Diego. Madrid, Signo, 1932. Recogido en Obras Completas de Federico García Lorca (11ª Edición). Madrid, Aguilar, 1966

Quemaré el Partenón cada noche para volver a construirlo por la mañana. Toda una declaración de intenciones que sin duda suscribiría su amigo José Val del Omar. Un poeta que dedicó su vida a grabar apenas sesenta minutos de metraje. Un poeta que grabó en la Alhambra el mismo chorro de agua, una y otra vez. Un poeta que acababa las pocas cintas que realizó con el texto Sin Fin. Un poeta poseído sin duda por la fiebre del hacer.

Por otro lado aunque intrínsecamente vinculado a esta poética aparece la mística. Palabra que proviene del griego *myein* que significa encerrar y místicos, cerrado y misterioso. Se trata de un estado espiritual excepcional descrito en varias religiones y filosofías. Quienes dicen haber alcanzado alguna de estas experiencias se muestran absolutamente incapaces de describirlas pero parece ser un estado de lucidez y un sentimiento de iluminación y conocimiento pleno. En tal estado la fusión con el todo es total. Y se alcanza un sentimiento de unidad que es el objetivo de muchas religiones o sistemas filosóficos. El *satori* zen, el *nirvana* budista o el *moksha* hinduista.

Muy esclarecedores al pensamiento occidental resultan los trabajos del Doctor Daisetz Teitaro Suzuki muy conocido por José Val del Omar. Puente fundamental entre las teorías de oriente y occidente y autor de textos muy consultados por José Val del Omar.

En el contexto cristiano de nuevo hay que remitirse a Santa Teresa y sobre todo a San Juan de la Cruz.

Es imposible tener certeza acerca de este tipo de experiencias tan singulares si bien el último ayudante de José Val del Omar, Juan José Serrano,

ha descrito estados febriles del granadino que se asemejan enormemente a los descritos por los místicos.

No es casual el interés que el mundo oriental despertaba en José Val del Omar. Ávido lector de libros tradicionales orientales como el *Tao Te King* de Lao Tse pero también de algunos de sus contemporáneos como el filósofo Alan Watts, autor entre otros libros de *El espíritu del zen* (1936), *Mito y ritual en el cristianismo* (1950). O *el camino del zen* (1958). Y por supuesto los de su maestro el doctor Suzuki *Qué es el zen, Una introducción al budismo zen* (1948) o el *Manual del budismo zen* (1950). *Ensayos sobre el budismo zen*, escrito en tres series en 1927,33 y 34.

Suzuki dedicó su vida a acercar a occidente algo que le era tan ajeno como el zen.

Su objetivo era procurar una metodología capaz de extender la conciencia del lector más allá del nivel meramente discursivo del pensamiento. Como podemos ver a continuación (Jung 2006, 22)

Un maestro dice: antes de que un hombre estudie zen, las montañas son para el montañas y las aguas, aguas. Más cuando vislumbra la verdad del zen a través de la instrucción de un buen maestro, las montañas y las aguas dejan de ser lo que son; sin embargo, cuando más tarde alcanzó el lugar de descanso (y.e. cuando alcanzó el *satori*), las

montañas y las aguas vuelven a ser lo que eran.⁵⁸ (Jung 2006, p. 22)

Y más adelante:

El satori corresponde, en jurisdicción de la cristiandad, a una experiencia de transformación religiosa. Sin embargo, como hay diversos grados y tipos de tal experiencia, no sería superfluo designar más exactamente esa categoría que corresponde más estrechamente a la experiencia del zen. Esta es indudablemente la experiencia mística, que se distingue de experiencias similares en que su preparación consiste en “dejarse ir” (Sich Lassen) [...] de esa manera la analogía del Satori con la experiencia occidental se reduce a aquellos pocos místicos cristianos cuyos dichos, paradójicamente, bordean los lindes de la heterodoxia o en realidad lo sobrepasaron⁵⁹ (Jung 2006, 22)

En cuanto al misticismo, en la religión católica, la historia de la mística arranca al comienzo de nuestra era con Pablo de Tarso y alcanza su cénit en las figuras de San Juan y de Santa Teresa.

El culmen de la mística aparece en el estado denominado de éxtasis. Un estado inducido por

⁵⁸ Jung, C. (2006). *Prefacio a .Introducción al budismo Zen de Daisetz Teitaro Suzuki*, p.22. Buenos Aires: Editorial kier.

⁵⁹ Jung, C. (2006). *Prefacio a .Introducción al budismo Zen de Daisetz Teitaro Suzuki*. Buenos Aires: Editorial kier.

Dios en un elegido al que por breve tiempo se le concede la gracia de una experiencia ultraterrena. Durante el éxtasis se producen diferentes manifestaciones como la bilocación, en la que el místico es visto en varios lugares diferentes simultáneamente o la aparición de estigmas que reproducen las heridas que Cristo sufrió en el martirio de la cruz. Estos estados de éxtasis son alcanzados únicamente por personas que con frecuencia han mantenido una vida ascética, practicando el ayuno, la penitencia, la oración la soledad y otros métodos que tratan de ganar el favor de Dios mediante la vía purgativa o la vía iluminativa.

“Y es tanto lo que se emplea el alma en el gozo de lo que el señor la representa, que parece que se olvida de animar el cuerpo.[...] no se pierde el uso de ningún sentido ni potencia, pero todo está entero para emplearse en Dios sólo. De este recogimiento viene algunas veces una quietud y paz interior muy regalada, que está el alma que le parece que no le falta nada”⁶⁰
(Santa Teresa de Jesús, 1986)

2.1.3.4 Definición de Poética

Las referencias más directas en cuanto a la poética de José Val del Omar han sido ampliamente comentadas en trabajos como R. Tranche y Sin fin de Sáenz de Buruaga. Se refieren principalmente a los llamados poetas místicos, San Juan de la Cruz y

Santa Teresa de Jesús. El propio Val del Omar los menciona en numerosas ocasiones en sus manuscritos. Se trata de referencias absolutamente conscientes.

La importancia del análisis de la poética en esta Tesis doctoral es vital ya que es ahí donde radica la diferencia de análisis entre esta obra y muchas otras obras cinematográficas.

Val del Omar está obsesionado con el despertar del sueño de las criaturas que están dormidas, Bachelard apoya este argumento tan reiterado en Val del Omar cuando dice lo siguiente:

Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar–al ser dormido en su automatismo.⁶¹

Val del Omar deja claro desde el primer momento, en los créditos iniciales que su obra es “Plástica lírica”. No hay nada que interpretar, él está haciendo una obra lírica. Pero también informa de su autor total: José Val del Omar. Único nombre que figura en los créditos iniciales. Esto tiene que ver con la mención de Pontalis que Bachelard hace en su libro, *La poética del espacio*:

El sujeto que habla es todo el sujeto”. “Y ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a

⁶⁰ Santa Teresa de Jesús (1986), *Santa Teresa de Jesús*. Obras completas. Madrid: BAC

⁶¹ Bachelard, G. (1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen⁶²

Llegado a este punto es necesario hablar de fenomenología. Para Bachelard la fenomenología es el estudio del fenómeno de la imagen poética, abriendo las puertas a una nueva forma de filosofar la de la poética del espacio, de la que vamos a hablar en este momento.

Nos dice Bachelard “El psicoanálisis es más apto para estudiar los sueños que el ensueño. La fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria y de imaginación. Se hace necesariamente sensible a las direcciones del símbolo”⁶³

El propio Gastón Bachelard en “La Poética del Espacio” nos dice que

“Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.”⁶⁴

Otro caso de análisis al respecto lo encontramos en el autor René Huyghe, que para poder comprender, sentir la obra de Rouault, dice:

“Hay que lanzarse al centro, al corazón a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o reprobada, el alma”⁶⁵

Es por eso que aunque a algunos les suela parecer extraño el querer llegar hasta lo más profundo de su vida, de su infancia (y algunos manifiesten que eso no es importante porque lo que importa realmente es la obra). Para llegar a la poesía, se necesita llegar al alma de D. José Val del Omar.

2.1.3.5 Qué es poesía.

Uno de los grandes ejemplos de poéticas del cine es sin duda Tarkovski:

Tarkovski estudia en el VGIK: Instituto Estatal de cinematografía, la más antigua escuela de cine del mundo, fundada en 1919, en cuyas cinco facultades se forman expertos, del propio país y del extranjero, en cine y televisión.)⁶⁶ (Tarkovski, 1991, p.33)

En el prólogo de dicho libro se dice:

Sus películas son sinceras y reales y despliegan su verdad como creciendo desde dentro sin prejuicios ni pretensiones, en el limpio surgir de los personajes y de las situaciones (...) El cine es para él representación de las relaciones sutiles que se establecen

⁶² Bachelard, G. (1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

⁶³ Bachelard, G.(1990) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económi

⁶⁴ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 1990

⁶⁵ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 1990

⁶⁶ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

entre los fenómenos más secretos de la vida.^{67 68}(Tarkovski, 1991)

Pero respecto a la vieja diada realismo–poesía

“Ahora bien, el realismo o naturalismo de las imágenes no contradice la vocación transformadora que debe informar todo arte convertir el mundo en algo hermoso. Sostiene que la obra de arte surge de la lucha por alcanzar esta meta. Y esta meta necesariamente pasa por el momento subjetivo del creador: todo artista ingresa en su obra la visión que tiene de ese mundo mejor. Pero esa visión no es sino desde un impulso hacia lo infinito hacia lo espiritual, hacia lo verdaderamente humano. Ese infinito, ese profundo secreto constituye el corazón humano, sólo se puede aprender y transmitir en imágenes vivas no en fríos razonamientos”⁶⁹

La manera de proceder de VDO tiene mucho que ver con la manera de hacer de Tarkovski. Pero coincide que en esta obra especialmente esta similitud se hace patente.

“Lo infinito está en lo concreto y por eso sólo es comunicable en imágenes, no en conceptos abstractos”.

Cuando un artista crea una imagen, siempre está también superando su pensamiento, que es nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una

revelación. Pues el pensamiento es efímero, la imagen absoluta.

El verdadero problema del cine, como le puede ocurrir al resto de las artes es que solo puede ser arte si está concebido por un artista. Cualquier mortal que tiene acceso al lienzo a los óleos y a un manual para pintor, puede pintar un cuadro, pero eso no lo convierte en artista pero no es un artista. Lo mismo ocurre con el cine. El acto de matricularse en una escuela de cine, ir regularmente a clase, sacar buenas notas y que el azar o el dinero pongan en tus manos una cámara y tres millones de euros no garantiza en absoluto una obra de arte, y es por ello que conviene diferenciar en el cine como industria y el cine como arte.

Para Tarkovski lo absoluto se realiza y se expresa en lo particular... es un milagro siempre nuevo en el juego maravilloso de la entrega libre

En cuanto a la representación, tenemos que ver el mundo como lo hicieron los ojos que lo vieron por primera vez.

Para Tarkovski tener una excesiva preocupación por el estilo o ponerlo todo en manos del éxito son los grandes errores en que puede caer el cine. Como enuncia Barrera Martínez, en no dejar espacio para lo inesperado está implícita la muerte de cualquier obra.

Tarkovski comienza analizando el resultado de su obra “La Infancia de Iván”, tras hablar de por qué eligió esa novela para luego enunciar que ya llegó la hora de separar el cine de la literatura.

⁶⁷ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁶⁸ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁶⁹ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

Val del Omar habla en términos muy parecidos en “la lógica de lo poético” de la que hablaba Tarkovski en esculpir en el tiempo.

En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes.”[...] “En mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general que a la lógica de la dramaturgia clásica. Pero desde hace muchos años, el drama clásico se suele considerar el modelo único para expresar conflictos dramáticos.”⁷⁰ (Tarkovski, 1991, p.38)

“La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que le hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor”. A disposición del espectador, en libertad, está tan sólo aquello que ayuda a intuir el sentido profundo de las imágenes representadas. En ningún caso se debería querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una ilación excesivamente clara, pagando cualquier

precio por ello.”⁷¹ (Tarkovski, 1991, p.38)

Se trata de hacer pensar al espectador. Que éste participe como usuario de la vida, y no como un sujeto pasivo que recibe información editada.

Si no se dice todo sobre un objeto de una sola vez, siempre existe la posibilidad de añadir algo con las propias reflexiones. En caso contrario se presenta al espectador la conclusión sin que tenga que pensar. Y como se le sirve tan en bandeja, la conclusión no le sirve de nada. ¿Es que un autor le puede decir algo al espectador cuando no comparte con él el esfuerzo la alegría de la creación de una imagen? ⁷²(Tarkovski, 1991, p.38)

Este procedimiento creativo tiene además otra ventaja. El único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel que consiste en dejar que él mismo componga la unidad de la película partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios. También por motivos de respeto mutuo entre artista y receptor, una relación de este tipo es la única comunicación artística adecuada.

Y aclara:

Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una

⁷⁰ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷¹ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷² Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

forma especial de relación con la realidad. [...]Vistas las cosas así, la poesía se convierte en una filosofía que acompaña al hombre durante toda su vida.⁷³ (Tarkovski, 1991, p.39)

Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía.

“Un artista así sabe reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser. Está en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad. “ ..“...En vez de la autenticidad tengamos el artificio, por llamarlo con un término suave. Yo, en cualquier caso, estoy a favor de que el cine se mantenga lo más cerca posible de aquella vida que en caso contrario no podríamos percibir en su belleza verdadera.”⁷⁴ (Tarkovski, 1991, p. 144)

“Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide, pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especificidad del cine radica

precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco.”⁷⁵ (Tarkovski, 1991, p. 144)

Es realmente duro reconocer que:

“Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador”⁷⁶ (Tarkovski, 1991, p. 144)

Resulta fundamental averiguar (y en eso Val del Omar tiene mucho que decir) el lenguaje y el tema que le son propios al cine, y que le permiten trabajar en ámbitos y formas imposibles e impensables desde otros lugares: “Hay que saber por qué motivo se lleva al cine, qué es lo que en realidad se quiere decir y por qué eso se quiere decir precisamente con la poética del cine” ⁷⁷(Tarkovski, 1991, p. 149)

Y este es el drama:

Sin exagerar, se puede decir que el director, en cada uno de sus pasos, se arriesga a convertirse en mero espectador, que simplemente observa lo que ha escrito el guionista, interpreta el actor, rueda el cámara y observa finalmente cómo se corta y monta su película. En la producción comercial en cadena esto es así.⁷⁸ (Tarkovski, 1991, p. 151)

⁷⁵ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷⁶ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷⁷ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷⁸ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷³ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

⁷⁴ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

Y esto precisamente es de lo que huye José Val del Omar, que necesita sentirse autor de cada momento de la cinta, necesita sentir el contacto con su obra como el pintor lo tiene con sus pinceles o el compositor con su piano.

Resultan esclarecedoras estas palabras del maestro:

La vida es más rica que la fantasía. Por eso, tiendo cada vez más a pensar que se debe ir al rodaje preparado, sí, pero sin ideas preconcebidas, para poder depender así del ambiente de la escena y tener más libertad para la puesta en escena⁷⁹. (Tarkovski, 1991. p.153)

Aproximarse con rigor a su intensa trayectoria intelectual, a menudo repleta de inseguridades y paradojas, supone contemplar la agitada realidad que se oculta cifrada bajo las formas.

José Val del Omar en sus textos hace constantemente alusiones a la poética en una forma inquietantemente semejante a la de Andrei Tarkovski.

...Este anhelo de acuerdo, de armonía y serenidad, motivo poético de toda obra, provoca en el hombre maquinista un deseo de desenterrar palancas.... Y puestos en esta altura, que es el plano en que el cinema para ser digno debe producirse, ya que debe aspirar a ser el mayor medio poético de este instante, que quiero menos gestos y más volumen; ya que debe ser el arte supremo de la experiencia enrizada en procesos inconscientes y continuada en presentimientos, sugerencias e intuiciones;

⁷⁹ Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

puestos (como digo) en esta altura, qué mal tiene que verse este instante que podría llamársele muy bien final romántico de la farsa. Donde se va sin medida ni censura, en esa superación de sensaciones vitales, estrago y total aniquilamiento de nuestra sensibilidad emotiva porque sí. Sin una justificación noble. A la expectación por la taquilla...⁸⁰ (Val del Omar, 1934)

⁸⁰ Val del Omar, J. (1934), *Las Misiones Pedagógicas y el cine*, texto mecanografiado. Conferencia en Unión Radio ciclo Charlas sobre Cinema.



2.2. El Documental Poético: Realidad, representación y metáfora

2.2.1 Construyendo la realidad

2.2.2 Los Orígenes del Documental

2.2.3 Documental en España

2.2.4 Estructura narrativa del Documental

2.2. El Documental Poético: Realidad, representación y metáfora

Hace tiempo que desde diversos lugares y posiciones se están buscando una forma distinta de ver y hacer cine. Es una inquietud que se respira en el ambiente. En todos los lugares del mundo se están produciendo simultáneamente numerosos intentos de trascender el uso que hoy se hace del cinematógrafo. Además las nuevas tecnologías están abriendo campos vedados hasta ahora por las altísimas cifras que suponía rodar en celuloide.

Pero el verdadero problema son siempre las palabras. Necesitamos nombrar las cosas para que existan, para poder verlas, para comprenderlas, y eso aún no ha sucedido con estas nuevas formas de cine. Y no será porque no se ha intentado.

Los japoneses usan un concepto que alude a un sentimiento que parece encajar muy bien con el momento general que vive la cultura occidental y en particular con el del cine. A partir de este descubrimiento hemos ido reparando en rasgos y valores de este sentimiento que aparecen de manera más o menos consciente o inconsciente en algunos directores singulares como Víctor Erice, Abbas Kiarostami y desde luego José Val del Omar apuntando nuevas vías para el cine. Esta palabra, de significado tan interiorizado que ni los propios japoneses saben muy bien cómo explicarla, es wabi-sabi, aunque para interiorizar este término necesitaríamos otra obra completa y quizás no habríamos conseguido explicarlo. Por ahora nos vamos a conformar con sustituirlo por el término Cine poético.

En realidad el cine no ha variado significativamente desde el cine narrativo de los años 50. Antes bien (como todo) ha ido resbalando lentamente hacia la banalidad seducido (o quizá a punta de pistola, pero resbalando al fin y al cabo) por el poder comercial, y su fin ha derivado en la simpleza de entretener a una sociedad cada vez más ociosa y sin imaginación. Pero el cine en cuanto que arte necesita como todas las artes proponer una pequeña revolución en quien la observa, tiene que remover al espectador, para que este ejerza su derecho y deber de cerrar la obra. Sin embargo el mismo cine que en sus comienzos prometía grandes avances artísticos y sociales se ha ido olvidando de esas funciones para ir instalándose cómodamente en el sillón de su propia sala hasta convertirse en mero entretenimiento para una sociedad aburrida y en creciente decadencia.

El momento es complicado. Yves Michaud en su *El arte en estado gaseoso* describe cómo el arte se ha diluido en los últimos tiempos⁸¹. (Michaud, 2007)

2.2.1 Construyendo la realidad

El Documental, explora situaciones y personas reales, habla del presente y del pasado aunque a veces se proyecta en el futuro. Trata la realidad de una forma creativa; constituye una crítica social, consigue destapar dimensiones que se encuentran ocultas. Promueve la cultura, se convierte en nuestro legado antropológico, se considera producto cultural y fuente de conocimiento social. Reinventa la realidad.

⁸¹ Michaud, Y. (2007). *El arte en estado Gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. Madrid: Centro de cultura económica de España.

Además de la gran proyección que tiene la producción de documental en la actualidad, existe un hecho muy significativo: la aparición de las nuevas tecnologías de la información que supone la era digital y cuyo potencial está aún por explotar y que intuitivamente aparece como un medio apropiado para este género. Como vemos el Documental está muy necesitado de estudios que reflexionen y lo analicen desde diferentes ámbitos, algunos tan importantes como la producción y difusión del mismo. Para intentar aclarar todo ello se va a realizar un pequeño análisis de lo que se ha entendido por documental a lo largo de la historia.

Básicamente se trata de mostrar y describir un proceso de la realidad de una manera Creativa. Partimos de una realidad objetiva, esta va a ser nuestra materia prima y la mirada que se haga sobre ella y la interpretación de la misma que haga el espectador constituirá el verdadero cine.

El Cine poético no está ficcionado (al menos en el sentido cinematográfico de la palabra). No hay actores profesionales, ni guión previo, pero en cuanto a lo demás se asemeja bastante a su hermano el cine de ficción. Pero la nueva tecnología digital anuncia una revolución, qué aún está por llegar.

Estamos ante un tipo de cine absolutamente Introspectivo que probablemente no hubiera tenido nunca oportunidad de existir si hubiera de haberse rodado directamente en celuloide. El auténtico cine poético será seguramente una conquista del cine digital, pues ahora un hombre puede coger su cámara y ponerse a generar su obra a solas, como un pintor dialoga a solas con sus pinceles.

Usamos la cámara a modo de lápiz y papel y tomamos apuntes visuales de todo cuanto nos interesa a nuestro alrededor. Probablemente siga intuiciones, tomamos material que quizá sirva algún día para algo, o quizá no. Un pasatiempo demasiado caro para el celuloide.

“¿No les ha pasado a ustedes alguna vez que después de ver una película han sentido que no quieren encontrarse con nadie, ni hablar con nadie, ni volver al cine, porque lo único que les apetece de verdad es salir, caminar y buscar referencias de aquello que acaban de contemplar? Pues les diré una cosa: con “El sol del membrillo” yo tuve esa vivencia.”⁸² (Kiarostami, 2006)

En un texto de Virginia Wolf de 1926 titulado *El Cine y la realidad* la autora comenta:

Los realizadores de los films no parecen satisfechos con temas de interés tan obvios como el paso del tiempo y lo sugestivo de la realidad. Menosprecian el vuelo de las gaviotas, los barcos por el Támesis [...] Todo lo accesible a las palabras y sólo a ellas, debe ser evitado por el cine. Y sin embargo, si una parte tan importante de nuestros pensamientos y sensaciones está relacionada con la visión, quizá le esté aún reservado al cine un resto de emoción plástica inservible para el pintor o el poeta. Parece muy probable que dichos símbolos sean muy diferentes a los objetos reales que vemos con nuestros ojos. Algo abstracto, algo que se

⁸² Kiarostami, A. (2006) Correspondencias. Barcelona: Centro de Cultura contemporánea.

mueve con arte controlado y consciente, algo que reclame la mínima ayuda por parte de las palabras y la música para hacerse inteligible pero siempre subordinándolas: de tales movimientos y abstracciones se compondrán algún día las películas. En efecto, cuando se descubran nuevos símbolos para expresar el pensamiento el realizador cinematográfico tendrá a su disposición un inmenso tesoro.⁸³ (Woolf, 1926, pp.58)

En este texto se anticipa un tipo de cine que ocho décadas más tarde aún no se ha conquistado. Sin embargo comparte varias de sus premisas con el Cine Poético del que estamos hablando. Un Universo poético que explore al máximo sus posibilidades.

Por su parte Víctor Erice habla de la Exposición Correspondencias de la siguiente manera:

Aquí se tratará otra cosa distinta al registro de los sucesos. Esta pulsión tan moderna que convierte, mediante el uso y abuso de las nuevas tecnologías la experiencia humana en archivo. Se trataría más bien, de hacer de este fracaso primordial, algo evocador, capaz de desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros. Que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en los actos de la historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad o lo que es igual, mostrar la otra escena...⁸⁴ (Erice, 2006)

⁸³ Woolf, V (2003). El Cine y la Realidad. *Revista Litoral. La poesía del cine*. Málaga: Revista Litoral, 235, pp. 56-61.

⁸⁴ Erice, V. (2006) *Correspondencias*. Barcelona: Centro de Cultura contemporánea.

Víctor Erice. Exposición Erice-Kiarostami
Correspondencias

2.2.2 Los orígenes del Documental

A pesar de que el cine narrativo se ha impuesto abrumadoramente como la principal expresión cinematográfica, desde los primeros tiempos del cinematógrafo se han intentado con mayor o menor fortuna otras formas de expresión audiovisuales.

De estos últimos quizás el que más haya progresado haya sido seguramente el documental. A pesar de que resulta una palabra conocida la noción de documental ha ido variando a lo largo de la historia. Lo que en unas décadas se consideraba propio del documental en la siguiente ya no lo es; van variando al tiempo que los propios autores que los realizan. Se trata de una evolución natural del propio género.

Si echamos un vistazo a la historia del cine en general y del Documental en particular, podemos observar que han sido muchos los autores que coinciden en distinguir algunas etapas dentro de este género.

Así parece ser que el término “Documental” usado como sustantivo no se utilizó hasta llegados los años 30, en los que Grierson destituyó al adjetivo que había sido empleado hasta el momento. Dicho término apareció por primera vez en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, “Moana”, publicado en el New York Sun, el 8 de febrero de 1926. Por ello se considera a Grierson como el padre fundador del Documental, que el

“El ojo no ve en las cosas

más que lo que está

en el espíritu.”

Piésse

mismo define como *Tratamiento Creativo de la realidad*.

Lo que es innegable es que el documental es fruto de todos los fenómenos que le rodean, de modo que la mejor manera de aproximarnos al concepto, es hacer un recorrido histórico por las fuentes de las que bebe, comenzando, como no, por la fotografía.

Por otra parte no podemos decir que los Lumière rodaran documentales, sino sólo fragmentos de realidad, temas de la actualidad de entonces, también se habla de vistas. Se dedican a grabar momentos aislados sin ninguna intención de contar nada. Registran fotografías en movimiento, cuadros, momentos aislados, recortados de la realidad.

Resulta relevante que los Lumière nunca se consideraron a ellos mismos como cineastas. Como ellos mismos sentenciaran “El cine es una invención sin ningún futuro” y mucho menos se consideraron documentalistas.

Del mismo modo tampoco se podría hablar de documental durante la etapa del cine mudo. En ese momento no se puede captar la realidad de modo unitario sino que se toman fotografías en movimiento a las que luego hay que incorporarles sonido.

En los años 20 se crean dos corrientes en el cine documental. Corresponden a dos personas que destacan entre todas las demás, y que crean un cine documental utilizando dos vías opuestas, Flaherty y Vertov. Robert Flaherty rueda en 1922 *Nanook el esquimal*, para muchos el primer documental de la historia. Flaherty centra la importancia del

documental en el momento del rodaje, y Dziga Vertov en el montaje “*Vertov estaba convencido de que haciendo un montaje compilatorio de planos rápidos y cambiantes, la vida misma surgiría libre de cualquier punto de vista que no fuera el de la cámara que todo lo ve.*”.⁸⁵ (Vertov, 1929)

Por otra parte Jhon Grierson, es considerado por muchos como el padre del documental y es a su vez un ejemplo del desarrollo del documental Social. “*Se puede decir que Grierson recibe una doble herencia de sus precursores, de Vertov el montaje, de Flaherty el sentimiento poético del mundo y de los dos la atención prestada por los hombres*”ⁱ . Filma películas que son vínculos entre los hombres. En ellas se da la mano la voluntad de buscar al hombre real y plasmar su vida y sus inquietudes, grabar a personas anónimas, plasmar la vida cotidiana.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el cine deja de contemplar para empezar a ser herramienta de la sociedad. Las películas se llenan de ideales, donde los vínculos se tejen de manera artificial. Es lo que ocurre con el más célebre de los filmes institucionales realizados en Estados Unidos.

El Cine Documental tomó pronto otra vertiente que consiste en encontrar poesía en lo que nos rodea. No es necesario transportarse a lugares exóticos, a otros países para encontrar belleza, poesía, elementos que le den significado a un proyecto Documental. A menudo inspirados por Vertov, a final de los años veinte principios de los treinta, nos encontramos con una corriente que ve

⁸⁵Dziga, V. (1929). *El hombre de la cámara* [DVD]. URSS: VUFKU

el cine como un medio visionario de la época capaz de encontrar lo que necesitan para desarrollarse de manera creativa y que supone la expresión de su época en la vida de la gran ciudad. Hacen de las junglas de asfalto de las ciudades su territorio. El más claro ejemplo lo encontramos en “Berlín-Sinfonía de una gran ciudad”, (1927) de Walter Ruttmann.

Se podría decir que con “Berlín Sinfonía de una gran Ciudad”, se inaugura un nuevo género, que por razones obvias se denominaron Sinfonías Urbanas, y a partir de ahí, por extensión se ha pasado a llamar de la misma manera a toda obra de carácter poético construida a modo de Documental con retazos de realidad, aunque no lo sean estrictamente hablando, especialmente la cualidad de “urbana”.

2.2.2.1 Fuentes

La noción de documental ha ido variando a lo largo de la historia, lo que en unas décadas era propio del documental ya no lo es en la siguiente; del mismo modo que van variando los propios autores que los realizan.

Se trata de una evolución natural del propio género.

El nacimiento puede decirse que ha sido casual, se ha realizado un producto y ese producto ha ido variando a lo largo de la historia. Podemos hablar de una evolución de lo que se ha ido denominando documental.

Si echamos un vistazo a la historia del cine en general y del Documental en particular, podemos observar que han sido muchos los autores que

coinciden en distinguir algunas etapas dentro del cine documental.

El término “Documental” como sustantivo no se utilizó hasta los años 30 y fue Grierson quién destituyó el adjetivo que había sido hasta el momento. Apareció en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, *Moana* publicado en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926. De este modo se considera a Grierson como el padre fundador del Documental, definiendo el mismo como “Tratamiento Creativo de la realidad”. Aunque según otros autores como Jean Breschand en su libro “El documental la otra cara del cine”, considera que:

En Francia el término ya se había venido utilizando en los documentales años anteriores, si bien de forma aleatoria porque no abarcaba un campo demasiado identificable. En efecto, el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades (Pathé crea su *Pathé-Journal* en 1908, Gaumont sus *Gaumont-Actualités* en 1910) y en las películas de viajes, los travelogues. En la ortodoxia cinematográfica heredada de los hermanos Lumière, el imaginario del “viaje inmóvil” reinaba en solitario.⁸⁶ (Francés, 2003)

Lo que es obvio es que es fruto de todos los fenómenos que le rodean, de manera que la mejor manera de aproximarnos al concepto, es hacer un

⁸⁶ Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era Digital*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.

recorrido histórico a las fuentes de las que bebe como son la fotografía.

2.2.2.2 La Fotografía

Es un acto obligado tomar como madre del documental a la Fotografía, que en 1900 estaba viviendo, de un modo similar ese mismo fenómeno. Y que, necesitaba que se reconociese como Arte. Y para ello tenía que separarse de su función “documentalista”. No será hasta los años 30 cuando se defiende que en un mismo gesto se puede hablar de arte y de documento.

El ejemplo más diáfano es la campaña fotográfica lanzada en 1935 por la Farm Security Administración y a la que debemos un extraordinario retrato de la América en crisis. La noción de “Documental” se impone en esa época en el dominio de la fotografía con una fuerza tal que acaba convirtiéndose en una especie de exigencia intrínseca.

En relación a esto, podrían afirmar que los Lumieres lo que realizaban eran documentales, ya que lo que tomaban era directamente la realidad al igual que la cámara fotográfica pero en movimiento. No se puede separar la invención del cinematógrafo con la fotografía que fascinó al siglo XIX en su obsesión con captar la realidad e inmortalizarla.

2.2.2.3 Los Lumieres

En cambio no podemos decir que los Lumieres rodaran documentales, sino sólo fragmentos de realidad, temas actuales, también se habla de vistas. Se dedican a grabar momentos aislados sin ninguna

intención de contar nada, graban fotografías en movimiento, cuadros, momentos aislados, recortados de la realidad. Todos de la misma manera según unos parámetros que vienen impuestos por los Lumieres a sus operadores y que venían a decir lo siguiente:

Una importante profundidad de campo (lo cual depende tanto de la óptica como de la baja sensibilidad de la película), una línea de fuga (a menudo descentrada, y que dota al plano de una dinámica interior), una duración inseparable del movimiento de un móvil que atraviesa el plano. En el interior de ese espacio, los hombres raramente son individualizados: se les reúne en grupos disciplinados o en multitudes agitadas. Son hombres sin cualidades, como abreviados en un mundo más grande que ellos y que al mismo tiempo ya está domesticado.⁸⁷ (Breschand, p.11)

Resulta relevante que los Lumiere nunca se consideraron a ellos mismos como cineastas. Como ellos mismos sentenciaron “El cine es una invención sin ningún futuro”

Y mucho menos documentalistas. Aunque descubren la capacidad del cine para captar la realidad y reproducirla. Se creía del mismo modo que como lo registraba una máquina, además era objetivo lo que se plasmaba, hecho del que nunca se puede hablar puesto que siempre que se seleccione un encuadre en lugar de otro se está introduciendo la subjetividad se está eligiendo que grabar renunciando a lo que no se enfoca.

⁸⁷ Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Del mismo modo tampoco se podría hablar de documental durante el cine mudo, no se puede captar la realidad sino que se captan fotografías en movimiento y luego hay que incorporarles sonido por lo que no podemos captar testimonios, sólo una realidad a medias. Para muchos autores, entre ellos Antonio Weinrichter, esto es un motivo suficiente para considerar que el documental sólo pueda existir a partir de la invención del cine sonoro.

En los años 20 se crean dos corrientes en el cine documental que destacan entre todo lo demás, dos personas que crean un cine documental utilizando dos vías opuestas; hablamos de Robert Flaherty (centra la importancia del documental en el momento del rodaje) y Dziga Vertov (Se centra en el montaje).

2.2.2.4 Flaherty. Sentimiento poético del mundo

En 1922 Flaherty rueda “Nanook el esquimal” para muchos el primer documental de la historia, también tiene predecesores como puede ser Edward S. Curtis, fotógrafo americano que había grabado numerosas películas de temática etnógrafa, (quién ya en su momento hacía reconstrucciones anacrónicas basadas en los cuadros para contar sus historias). Flaherty que se sentía insatisfecho con los resultados de sus grabaciones. En 1916 prende fuego de manera accidental a todo el material que había grabado con anterioridad que aún estaba en fase de montaje, (para muchos el inconsciente le traiciona y prende fuego ya que no se sentía nada satisfecho con el material). De la mano de Curtis, más adelante descubrirá la necesidad de un hilo narrativo en las

historias. Este hilo lo van a encontrar en las propias historias. En los protagonistas de las mismas. Y para ello tendrán que implicar a sus protagonistas.

Este artificio en la narración lo vamos a encontrar en Nanook de cuya película Michael Rabiger en su libro *Dirección de Documentales* afirma:

Debido a las limitaciones de su cámara, que se accionaba mediante una manivela, a la baja sensibilidad de la película, que precisaba luz artificial y a las desastrosas condiciones climatológicas, flaherty tuvo que pedirles a sus personajes que realizaran las actividades normales de forma especial y en momentos determinados. Como Nanook le había cogido mucho cariño y sabía que estaba contribuyendo a dejar constancia para la posteridad de una forma de vida que estaba en vías de desaparición, él y su familia facilitaron el rodaje y ejercieron gran influencia en él, lo que permitió a Flaherty rodar con “actores” como si se tratara de un relato de ficción sobre la lucha de los hombres contra los elementos.⁸⁸ (Rabiger, 2001, p.38)

Antonio Weinrichter, en entrevista para la presente investigación, incluso afirma que como la cámara era demasiado grande y no cabía en el iglú, se reconstruyó la vida fuera con un fondo blanco que simulaba el interior. No obstante pese a estas licencias que se toma de la realidad, la película no deja de plasmar una presencia inédita. Flaherty va inventado la película a medida que avanza el rodaje, como no lo había hecho nadie hasta el momento.

⁸⁸ .Rabiger, M. (2001) *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV

Para conseguirlo Flaherty se va a vivir con ellos, pasa quince meses con Nanook y comparte su vida con ellos, les ayuda en sus quehaceres del mismo modo que luego Nanook le va a ayudar a realizar su película.

En cambio en el montaje no busca tanto el significado de la acción, como la intensidad de lo grabado.

2.2.2.5 VERTOV La Importancia del Montaje

En el otro extremo se encuentra Dziga Vertov con “El hombre de la cámara”; partiendo de la base de un cine contextualizado en la revolución rusa, centra su actuación en el montaje, demuestra que el cine se inventa sobre su propia base: “*Vertov estaba convencido de que haciendo un montaje compilatorio de planos rápidos y cambiantes, la vida misma surgiría libre de cualquier punto de vista que no fuera el de la cámara que todo lo ve.*”⁸⁹ (Rabiger, 2001, p.43)

Se está produciendo una mutación, como demuestra el plano final del cine-ojo (un ojo y una óptica fotográfica en sobreimpresión). Una nueva forma de subjetividad se perfila, completamente autónoma y anónima. El automatismo de la máquina cinematográfica responde a la autonomía del colectivo. En adelante, nuestra conciencia será mecánica, y por lo tanto sólo el cine podrá generar su verdad, y lo hará mediante sus medios específicos, desde las tomas con cámara oculta

a los trucajes, pasando por la operación-clave-del montaje.⁹⁰ (Breschand, 2004, p.16).

En el montaje del cine de Vertov podemos ver dos vertientes, por un lado un cine poético, tratamiento creativo de la imagen y por otro el revolucionario en pro del gobierno, más cercano al cine de propaganda.

“En la mesa de montaje, Vertov descubre una nueva forma de unir dos planos, que no se basa en la continuidad de una acción sino que procede de una asociación, de una aproximación, de una confrontación” “... Vertov presupone que la verdad está incorporada en las cosas, y las cosas son signos en sí mismas...” Jean Breschand. El Documental, la otra cara del cine.

Vertov, crea el significado de la película en el montaje, hasta el extremo que los planos se rodaban en función del montaje. La cámara no debe alterar en ningún momento la naturaleza de lo filmado, y de este modo se veía obligado a captar la realidad de manera espontánea y luego darle significado en la sala de montaje.

Con hechos tan relevantes como la crisis del 29, la Guerra Mundial etc. Se recurrirá al documental como una toma de conciencia del mundo de una manera que no pueden conseguir ni los noticieros, ni la ficción.

A partir de entonces el documental va a utilizar la cámara de tres modos:

⁸⁹ Rabiger, M. (2001) *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV

⁹⁰ Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

-Percepción que los aproxima a una manera poética del mundo.

-Herramienta para observar la sociedad

-Medio para alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones

En la presente investigación lo que nos interesa es la visión poética del mundo, la reinención de la realidad

2.2.2.6 Grierson: Desarrollo del Documental Social

Jhon Grierson, es considerado por muchos como el padre del documental y es a su vez un ejemplo del desarrollo del documental Social. *“Se puede decir que Grierson recibe una doble herencia de sus precursores, de Vertov el montaje, de Flaherty el sentimiento poético del mundo y de los dos la atención prestada por los hombres”*⁹¹ (Breschand, 2004, p.16).

Grierson va a constituir las bases del documental estableciendo un modelo, crea un taller de producción donde se ocupa desde la formación de técnicos hasta la distribución de las películas. En diez años se producen más de cuatrocientos documentales sobre los distintos ámbitos de la vida y sus actividades. Películas que son vínculos entre los hombres. Se da la mano la voluntad de buscar al hombre real y plasmar su vida y sus inquietudes, grabar a las personas anónimas, plasmar la vida cotidiana.

⁹¹ Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

2.2.2.7 Frontiers Films. Propaganda y compromiso.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el cine deja de contemplar para empezar a de la sociedad, la películas se llenan de ideales, donde los vínculos se tejen de manera artificial. Es lo que ocurre con el más célebre de los filmes institucionales realizados en Estados Unidos, *The River* (1937), de Pare Lorente. Encargado por la Farm Security Administration, el filme tiene por objeto apoyar la política de Roosevelt para relanzar la economía del valle del Mississippi mediante la construcción de embalses que deberán devolver la prosperidad a la zona. Pare Lorente formará parte del grupo congregado en torno al fotógrafo Paul Strand, que creará, con el apoyo, entre otros, de John Dos Passos, una estructura de producción denominada Frontier Films, cuyas actividades documentales cesarán con la guerra y cuyos miembros serán perseguidos por el Maccarthismo. En el marco del cine militante encontremos la película que afronta la realidad más áspera: *Borinage* (1934) de Joris Ivens y Henri Store, rodada clandestinamente, un año después de una huelga muy dura. Los dos cineastas filman la miseria, las expulsiones, la represión. Treinta y cuatro minutos que muestran la cara oculta de la economía occidental de una manera desconocida hasta el momento.

Este tipo de cine de propaganda se ha realizado en España durante todos los sistemas políticos, Durante la II República ya se realizaban este tipo de films.

Durante la Guerra Civil se produjeron muchas películas pero todas institucionalizadas, la industria privada casi desapareció. La guerra supuso una experiencia histórica del uso del cine al servicio de

los intereses en lucha. Joris Ivens, al igual que otros operadores y realizadores extranjeros, se desplazaron a España para realizar estos films. Luego utilizarían esta experiencia para la Segunda Guerra Mundial.

En el período del franquismo, los noticieros NO-DO constituyen la memoria más completa de nuestro pasado reciente, a la vez que sirvió a muchos realizadores como escuela de realización de documentales. Aunque tampoco hay que olvidar su papel como propaganda política del régimen. Además del NO-DO también se realizaron muchas películas documentales en esta época que merecerían otro análisis.

2.2.2.8 Sinfonías Urbanas

El Cine Documental tomó otra vertiente que consiste en encontrar poesía en lo que nos rodea, no hay que transportarse a lugares exóticos, a otros países para encontrar belleza, poesía, elementos que le den significado a un proyecto Documental, a menudo inspirados por Vertov, a final de los años veinte principios de los años treinta, nos encontramos con una corriente que ve el cine como un medio visionario de la época capaz de encontrar lo que necesitan para desarrollarse de manera creativa y como expresión de su época en la vida de la gran ciudad. Hacen de las junglas de asfalto de las ciudades su territorio, el más claro ejemplo es *Berlín-Sinfonía de una gran ciudad*, 1927 de Walter Ruttmann, producida un año después de “Moskva” (1926), de Mijail Kaufman (hermano de Vertov). Tal vez de donde proceden estas historias, de la importancia del montaje. Otros ejemplos de estas películas son: *Douro, Faina fluvial* (1929), primera película de Manuel de Oliveira y. *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavlacanti, recoge la vida

de una muchacha y de una anciana a lo largo de unas horas.

Sólo Jean Vigo será capaz de conciliar los poderes del cine con una crítica social en *A propos de Nice* (1930), que rueda con Boris Kaufmann (el otro hermano de Vertov) como operador. En ella, inventa una fórmula que todavía hoy sigue conservando su eficacia: el “punto de vista documentado”, que nos recuerda que la confrontación con lo real es el principio mismo del rodaje. Lo que podría pasar por una interpretación poética arbitraria (el juego de contrapicados, la asociación fortuita de planos elocuentes, la rítmica carnavalesca) no pierde de vista su anclaje político (la confrontación de ricos y pobres). Esta interpretación es el signo de una mirada asumida, la importancia del autor que firma su obra. Lejos de las alegaciones de neutralidad del documental, sólo una forma singular, que rehúya todas las convenciones, puede dar a leer algo de la realidad.

El punto culminante de este cine que se zambulle en la gran ciudad para hacer suyas sus intensidades es probablemente *Menschen am Sonntag* (1929), donde Robert Siodmak y Edgar Ulmer hacen del documental el renacimiento de la ficción.

Con *Berlín Sinfonía de una gran Ciudad*, se inaugura un nuevo género, que por razones obvias se denominan Sinfonías Urbanas y a partir de ahí, por extensión se llama a toda la obra de carácter poético construidas a modo de Documental con retazos de realidad, de la misma manera, aunque no lo sean estrictamente hablando.

A lo que no se ajustan a la definición ortodoxa de documental se le ha llamado Sinfonías Urbanas y

también Cine de No Ficción, a todo ello, nosotros le denominaremos Cine Poético.

Y como máximo exponente en España encontramos a José Val del Omar.

Concluyendo, de las experiencias anteriores podemos concluir que al salirse del cine no narrativo no existe un camino claro de actuación sino que más bien hay que hablar de experimentos más o menos aislados

Algunos precedentes a esto se podrían encontrar en Val del Omar, y sus documentales. Esta preocupación también la encontramos en Iván Zulueta a través de ese intrigante personaje obsesionado por encontrar el ritmo vital que nos regala en *Arrebato*.

2.2.2.9 Hacia una definición de documental.

El Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua Española define así documental:

Documental. *Adj. Que se funda en documentos, o se refiere a ellos// 2. Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.*

Documento. *M. Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos// 2. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo. // 3. Instrucción que se da a alguien en cualquier*

*materia, y particularmente aviso y consejo para apartarle de obrar mal.*⁹²

Definir documental es un trabajo tan arduo que hasta el momento los autores no se han puesto de acuerdo en cuál es la definición más acertada. Por ello lo que vamos a intentar a continuación es acercarnos a lo que diferentes autores consideran documental para acto seguido sacar nuestras propias conclusiones.

Diferentes definiciones de cine documental.

Miquel Francés, los define de la siguiente manera:

Un cine que se ocupa de darle un tratamiento narrativo y ordenado a la realidad que nos rodea. [...] con diferentes órdenes de fragmentos de la realidad pasada o actual. Es el valor añadido del frescor que sobresale a partir de cada pedazo de realidad, con una estructura narrativa con intencionalidades más descriptivas y divulgativas que la narrativa cinematográfica. [...] para hacernos reflexionar sobre situaciones que rompen la estabilidad de los saberes permanentes.⁹³ (Francés, 2003)

Otro de los mayores estudiosos de Documentales, Bill Nichols, se aproximaría así a una definición:

⁹² Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua española* (22 ed.). Consultado en. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado 3 de marzo de 2015.

⁹³ Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era Digital*. Madrid: Cátedra Signo e imagen.

Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Hacen todo esto con referencia a una “realidad” que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental [...] El documental nos parece acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo. En el mundo siempre hay cuestiones de vida o muerte no muy lejos de nosotros [...] El documental comparte las propiedades de un texto con otras ficciones –la materia y la energía no están a su inmediata disposición, pero aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir...⁹⁴ (Bill, 1991)

Michael Rabiger, nos dice lo siguiente:

Si preguntáramos a dos documentalistas lo que es un documental, con seguridad no se pondrían de acuerdo. Con el paso del tiempo, los parámetros se van ampliando y las nuevas generaciones continúan con la misma discusión. Lo que sí resulta incontestable es el meollo del espíritu del documental, la noción de que el documental explora personas y situaciones reales.⁹⁵ (Rabiger, 2001)

Por su parte el Prestigioso Director de Documentales Patricio Guzman afirma:

⁹⁴ Bill, N. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

⁹⁵ Rabiger, M. (2001) *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV

Existe una línea invisible, más allá de la cual todo es posible. No existen reglas, estereotipos ni certezas. Evidentemente, no creo en la objetividad; se trata de un concepto inventado que no tiene nada que ver con la creatividad artística. Nada de lo que he hecho habría sido posible de no haberme motivado y apasionado. Nunca he sido objetivo⁹⁶ (Goldsmith, 2003)

Del mismo modo David A. Goldsmith en su libro recoge:

El Documental es tan antiguo como el propio cine. Se trata de un género reconocido, a menudo ingenioso y también provocador, que exige inversiones considerables y puede atraer a audiencias considerables en todo el mundo. Al tiempo que el documental televisivo florece, su pariente cinematográfico ha quedado relegado a un reducido circuito de cineclubes y salas especializadas [...] Se sobreentiende que el documental debe contar una historia, pero debe hacerlo con un nivel de penetración que trascienda la mera narración.⁹⁷ (Goldsmith, 2003)

Robert Bresson sin embargo nos habla de la incorporación de presencias en lugar de personajes: “Nada de actores, nada de dirección de actores, nada de papeles, nada de estudios de papeles, nada

⁹⁶Goldsmith, D. (2003). *EL DOCUMENTAL, entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

⁹⁷Goldsmith, D. (2003). *EL DOCUMENTAL, entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

de puesta en escena, Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. Ser (modelados) en lugar de parecer actores.”. (Breson, 1997, p.16)

Un abanico de intentos frustrados. Sin embargo, una de las características innegables del cine documental, es que los realizadores, ejercen menos control sobre su obra que sus homólogos del cine de ficción. Incluso podemos establecer la diferencia entre una película documental y una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente el director de documentales controla ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje (guión, investigación) mientras que otros (decorados, iluminación, comportamiento de los personajes) están presentes pero a menudo sin ningún control. El equipo de rodaje, constituido por muy pocas personas, cohabita con las historias.

Otro de los factores más importantes del cine Documental, es el papel del espectador, que es la persona destinada a descubrir los aspectos de la realidad que se encuentran encerrados en el mismo, (importa a la hora de construir la historia, se piensa en mostrarle algo, en enseñarle algo) puesto que suelen reivindicarnos la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos. El realismo es la serie de convenciones y normas para la representación visual que aborda prácticamente todo texto documental.

Otro elemento importante a la hora de hablar de documental, es la presencia del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en el uso de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos, que constituyen una ética

y una política de importancia considerable para el espectador.

En cuanto a la ética, hay cuestiones que se prestan a debate como son: Los derechos de propiedad sobre las imágenes grabadas, el derecho a la información frente al derecho a la intimidad, la responsabilidad del realizador con respecto a su tema, su público , o su jefe., los códigos de conducta, las complejidades del recurso legal...

La cámara en muchas ocasiones actúa como un observador real pero también se puede tratar como una observadora mirada metafórica del mundo.

Es muy importante diferenciar el documental de la ficción porque aunque el primero también entretenga, su función principal es la de mostrar algo, enseñar algo, desvelar algo que permanecía oculto, aunque quizás aún pertenezcamos a la infancia del cine y no sepamos diferenciar ficción de realidad.

2.2.3 Documental en España

Lo cierto es que producir Documentales de Creación en esta época es bastante complicado. Resulta muy difícil financiar un proyecto documental, a pesar de que su coste es menor que el de un largometraje de ficción, (en la mayoría de las ocasiones supone la mitad de presupuesto). Ello es debido principalmente a que su distribución es muy difícil, y salvo honrosas excepciones como “El Sol del Membrillo” lo normal es que el documental, aunque sea un producto artístico de valor pase sin pena ni gloria por el panorama de la distribución cinematográfico. Probablemente sólo le salven las preventas en televisiones.

La industria del documental se consolidó gracias al nacimiento de la televisión. La mayoría de los documentales, exceptuando un porcentaje mínimo de gran formato y de autor que han encontrado un lugar en el cine, se han realizado gracias a la distribución en las televisiones. Los documentales de gran formato y los de Creación los entendemos como género propio con un ciclo de explotación que comienza en el cine y que continúa en la televisión, ya que sin una preventa en televisión es muy difícil que se puedan financiar (son proyectos muy caros).

El sistema de producción de los documentales es similar al de la ficción. Hay multitud de fórmulas según cada proyecto, pero todos tienen unas normas generales; lo primero es desarrollar un proyecto, con un buen dossier del producto e intentar buscar fórmulas de financiación del mismo, mediante producción asociada, delegada, coproducción, subvenciones, preventas...

La mayoría de las productoras independientes buscan la distribución de las televisiones para completar su plan de financiación y amortización. Estas modalidades de producción, habituales desde hace tiempo en Europa y Norteamérica, se introdujeron en el mercado español a partir de la aparición de Canal +, que apostó por incluir unos apartados significativos de su programación destinados al género documental. Hoy esta fórmula la han adoptado los canales temáticos y el resto de televisiones.

En los documentales que nos ocupan, Documentales de Creación, la planificación de la producción es muy parecida a la de ficción. Algunas de las diferencias, las encontramos en las partidas presupuestarias; por ejemplo en el documental no existe la partida de actores un dato que hace que baje mucho el coste inicial básico. Por otro lado hay que ampliar otras partidas presupuestarias que, dependiendo del tipo de documental, son muy importantes como son los largos procesos de rodaje, de preproducción, así como la utilización de nuevas tecnologías de animación, posproducción etc.

Estos aumentos se compensan con la falta de actores, localizaciones, vestuario, maquillaje, peluquería.

El coste de una película es muy variable, y va a depender de los elementos que compongan nuestro proyecto y de lo ambicioso que sea el mismo. Nos podemos encontrar producciones de bajo presupuesto, que vengan propuestas desde una cadena de televisión (local o comarcal) y que se produzcan fuera por encargo. Este tipo de proyectos cuyo coste ronda los seis mil euros se graban con una cámara con tecnología digital, un operador y un realizador. Los resultados son aceptables aunque con unas condiciones precarias de luz. Estos documentales tienen un coste muy reducido y están más cerca del reportaje.

De esta información se desprende que una película documental de una hora y media de duración pueda costar nueve mil Euros, aunque es una cifra que está muy por debajo de la media del mercado. Entre estos costes podría estar el mediometraje de Erice “La Morte Rouge”. Esta película es un poco más cara por la cantidad de imágenes de archivo que contiene y el coste que supone tener a un montador contratado durante los seis meses que dura el proyecto.

Esta diversificación de las modalidades de documentales hará que la evaluación de cada proyecto sea muy singular. Cada película se puede hacer de infinitas maneras. Por ejemplo en *La morte Rouge* se cuenta el miedo nocturno recurriendo a la sombra de un tren de recortable que se proyecta en las cortinas del dormitorio, pero esta misma secuencia también se podía haber contado mediante calles ambientadas con coches de época, que hubiesen encarecido mucho la producción.

Los proyectos pueden variar mucho sus presupuestos según el enfoque. Un realizador consagrado, por ejemplo, va a costar mucho más que uno novel aunque le va a dar más seguridad al proyecto y va a ser más fácil su venta a las televisiones. Las diferencias son considerables ya que influye todo; desde la elección del formato, la variabilidad de la duración hasta el sistema de difusión final por ejemplo si se decide quinescopar o no. Así podemos encontrar diferentes tipos de producciones

-Documentales de altos costes.

-Documentales de costes elevados

-Documentales de coste medio

-Documentales de bajo coste. Lo que importa es el proyecto y cada uno va a necesitar un tipo de producción

dependiendo de su índole. En el otro extremo de *La Morte Rouge* se encuentra otra producción de Víctor Erice, *El Sol del Membrillo*. Un documental cinematográfico de alto coste con un esquema de producción propio de la industria del cine. En esta misma línea se encuentran largometrajes como *La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera, *Asaltar los cielos* (1996) de López Linares y Rioyo, *El Cielo Gira* de Mercedes Álvarez entre muchos otros.

Francisco Rodríguez, de Filmax, con respecto a estas películas afirma: “... estos documentales de alta calidad implican unas fuertes inversiones y unos costes que pueden llegar al medio millón de euros, que han de ser vendidos a muchas cadenas en todas partes del mundo para conseguir su amortización y un margen de beneficios...”⁹⁸ (Francés, 2003)

En cuanto a lo que supone el uso de las nuevas tecnologías, Jhon Willis en su entrevista en Grandes Maestros del Documental nos dice,

El cine implica una disciplina creativa e intelectual.

En mis tiempos, todos los documentales se rodaban en formato cinematográfico. Actualmente, es genial no tener que preocuparse por la cantidad de rollos de películas que puedes usar. El vídeo resulta mucho más económico y permite filmar sin restricciones. Sin duda, envidio el grado de intimidad que proporcionan las videocámaras...”⁹⁹ (Goldsmith, 2003)

⁹⁸ Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era Digital*. Madrid: Cátedra Signo e imagen.

⁹⁹ Goldsmith, D. (2003). *EL DOCUMENTAL, entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

2.2.4 Estructura narrativa del Documental

CLASIFICACIÓN DE CINE DOCUMENTAL						
Género	Clase de mundo	Discurso autorial a través de	Estructuración	Espectador	Medio de Emisión	Tipo de lenguaje
Cine Clásico de Ficción	Imaginario, Unidad narrativa	Realismo	Tramas, personajes, situaciones y sucesos de una historia de ficción	Recibe una información que decodifica como ficción aplicable a su realidad	Televisión	Ficcionalado
Cine Documental	Histórico	Retórica	Tramas, personajes, situaciones y sucesos de una realidad	Recibe una información que decodifica como realidad, y a la que exige veracidad.	Cine, Televisión	Entrevistas, en primer grado, no expresivo (No comentario, no montaje, no música)
Cine Documental de Creación	Imaginario, Fragmentación	Modernismo	No tiene porque tener:tramas, personajes, situaciones y sucesos de una historia de ficción o realidad	Tiene que reinterpretar lo que ha visto, se lee con la mente y no con el ojo.	Cine, Museos, Salas de Arte y Ensayo	Poesía Performativo

Con esta nueva clasificación realizada para la presente investigación, podemos, quizá, acercarnos un poco más a la clasificación de los diferentes tipos de documentales.

2.2.5. Pedagogía del Sentimiento

Uno de los pilares básicos en la obra de José Val del Omar es el carácter educativo. Aunque no entendido como un sistema educativo convencional sino como una manera de despertar a las personas a otro mundo, de tomar consciencia, de llevar al espectador aun estado de ultraconsciencia. Val del Omar no creía en la enseñanza institucionalizada. Reclamaba, proponía y apostaba por una enseñanza apoyada en el sentimiento y las emociones del individuo. Cada individuo es único y debe aprender no en base a un patrón regularizado por un modelo intelectual cultural estandarizado, sino que el individuo debe aprender desde su propia experiencia, desde sus cualidades e intereses propios. Las matemáticas o la historia son necesarias pero son sólo un pequeño aspecto dentro de la Gran Educación.

2.2.5.1 Contexto Histórico

Es vital para este principio la influencia del entorno educativo de ese momento.

El espíritu valdelomariano recuerda mucho a los principios de la Institución Libre de Enseñanza fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos, catedrático de Filosofía de la Universidad de Madrid, que era discípulo de D. Julián Sanz del Río, quién fue a su vez el introductor del krausismo en España.

2.2.5.2 El Krausismo en Val del Omar.

Uno de los pilares que defiende el krausismo, creado por el filósofo alemán Karl Friedrich Krause (1781-1832) es la tolerancia académica y la libertad de cátedra, frente al dogmatismo.

Fue muy importante para Val del Omar el descubrimiento de ciertos aspectos del krausismo que intentan fundar una conciliación entre el teísmo y el panteísmo. Para el krausismo Dios contiene el mundo y, también lo trasciende. Es el llamado Panenteísmo.

Esta filosofía caló profundamente en Val del Omar. Para él ni Dios es el mundo ni tampoco está fuera de él, sino que lo contiene y lo trasciende.

Para Krause el hombre se tiene que desarrollar sistemáticamente como un orden universal de piedad, abnegación y altruismo.

En cuanto a la pedagogía del krausismo se puede decir que guarda grandes semejanzas con la pedagogía de Val del Omar y también que guarda una exprecha relación con la obsesión de éste por la Alhambra y por las fuentes de Granada.

La Pedagogía krausista pone en contacto directo al alumno con la naturaleza y con cualquier objeto de conocimiento. Destaca la importancia de clases prácticas y las excursiones, así como la interconexión de todas las disciplinas. Algo similar a los mapas o atlas de conocimiento, tan utilizados hoy en día. El objetivo: llegar a establecer conexiones superiores de conocimiento.

2.2.5.3 De vuelta a la I.L.E (Institución Libre de Enseñanza)

Durante el sexenio revolucionario de (1868 a 1874) se intenta establecer una Democracia moderna en España y uno de los pilares básicos en educación será la Libertad de cátedra y de educación. Pero en 1875 una circular hace que Giner de los Ríos y otros más se vean apartados de su cátedra. Otros varios profesores dejaron también sus cátedras en solidaridad con los primeros. Finalmente, estos profesores en 1876, fundaron la Institución de Libre Enseñanza (ILE). La ILE, según comenta Francisco Flores

Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes de la misma manera que un color al contacto de otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación.

Robert Bresson

Tristán, en La Escuela de la Segunda República ponía el énfasis en una educación:

entendida no solo como instrumento de progreso de los pueblos sino como instrumento de regeneración moral que haría al ser humano verdaderamente libre. Este espíritu racionalista, pedagógico y de un laicismo entendido no como opuesto a la religión sino como espíritu de tolerancia hacia cualquier tipo de idea religiosa, es el que recoge Giner para impregnar el ideario de la ILE. 100 (Flores, 2005)

Y en el artículo 15 de los Estatutos de la ILE, se expone que:

La institución Libre de Enseñanza es completamente ajena a todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político, proclamando tan sólo el principio de la libertad e inviolabilidad de la ciencia, y de la consiguiente independencia de su indagación y exposición respecto de cualquiera otra autoridad que la propia conciencia del profesor, único responsable de sus doctrinas”¹⁰¹ (Escolano, 2002)

2.2.5.4 Joaquín Costa y el Regeneracionismo

La crisis del 98 puso a todos los sectores en alerta y se extendió la idea de que había que “regenerar” España. Joaquín Costa fue el principal representante de estas ideas. Resume su programa en la frase “Escuela y Despensa”. Estas primeras ideas de la escuela conectan con las ideas de la ILE y por tanto tuvieron más apoyo y por tanto más influencia. Esta influencia también llevará a la creación en 1909 de la Junta de Ampliación de Estudios que posibilitó

la salida al extranjero de números universitarios para ampliar su formación. 102

Algunos años más tarde, en 1918, se crea el Instituto Escuela de Madrid, Centro de experimentación y difusión de las nuevas corrientes pedagógicas en la enseñanza secundaria. 103

2.2.5.5 Otros modelos de escuelas

Casi paralelamente surgen, otros dos modelos de escuela, concretamente en 1901, que dan muestra de la importancia que se le concede a este asunto durante estos años. La Escuela Moderna, fundada en Barcelona por el anarquista Ferrer Guardia y la Escuela Nueva creada en Madrid.

2.2.5.6 Manuel Bartolomé Cossío

Manuel Bartolomé Cossío, persona que resultaría de crucial importancia en la vida de José Val del Omar, y creador de las Misiones Pedagógicas fue el sucesor de Giner de los Ríos al frente de la Institución Libre de Enseñanza. Para Cossío:

El vivo interés que el niño tiene (aún antes de saber hablar) por lo que ha pasado, el hecho y por su narración, y el placer tan intenso que encuentra en el cuento, indican cuan íntimo le es el sentido histórico y la necesidad de cultivárselo desde muy temprano. El ayer y el hoy, la sucesión, el cambio, y la unión con el pasado, son elementos primordiales en la vida de representación del niño, y hay que preparar a éste racionalmente, desde el principio, para que llegue a descubrir las relaciones

¹⁰⁰ Flores, F. (2005) *La Escuela de la Segunda República*. Madrid. Fundación de Investigaciones Educativas y Sindicales.

¹⁰¹ Escolano, Agustín (2002). *La Educación en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

¹⁰² Es aquí en este apoyo institucional a la ampliación de estudios fuera donde podemos entender que muchas de las personas influyente de ese momento hicieran su viaje iniciático a París.

¹⁰³ Flores, Francisco (2005) *La Escuela de la Segunda República*. Madrid. Fundación de Investigaciones Educativas y Sindicales.

de causa a efecto. Semejante preparación es ya una educación historia. 104. (Cossío, 1904).

2.2.5.7 Las Misiones Pedagógicas

En este contexto, y conscientes del atraso cultural que vivía España, surgen las Misiones Pedagógicas, creadas por decreto de 29 de mayo de 1931. Su objetivo era triple, por un lado, y según palabras de Cossío: “Fomento de la cultura general mediante la creación de bibliotecas populares fijas y circulantes, la organización de lecturas y recitales, sesiones de cinematógrafo [...], audiciones musicales, pequeñas exposiciones de obras de arte, teatro, etc.”¹⁰⁵ (Flores, 2005)

Por otro se trataba, continuando con las palabras de Cossío:

“Mejorar la orientación pedagógica a los maestros de estas zonas rurales, visitando las escuelas, conociendo sus problemas y organizando cursillos para los maestros.”¹⁰⁶ (Flores, 2005)

Y por último se pretendía “fomenar la educación cívica o ciudadana, mediante conferencias, reuniones públicas para dar a conocer las instituciones de la República y los principios democráticos.”¹⁰⁷ (Flores, 2005)

Las Misiones Pedagógicas pretendían al cabo, hacer llegar la escolarización y la difusión de la cultura entre adultos en aquellas zonas rurales, de la España profunda, cuyo aislamiento físico, impedía el acceso de mayores y pequeños al conocimiento.

¹⁰⁴ Cossío, M.B (1904). *Sobre la Historia y su enseñanza*. Barcelona: Textos y documentos de Historia moderna y contemporánea de España.

¹⁰⁵ Flores, F. (2005) *La Escuela de la Segunda República*. Madrid. Fundación de Investigaciones Educativas y Sindicales.

¹⁰⁶ Flores, F. (2005) *La Escuela de la Segunda República*. Madrid. Fundación de Investigaciones Educativas y Sindicales.

¹⁰⁷ Flores, F. (2005) *La Escuela de la Segunda República*. Madrid. Fundación de Investigaciones Educativas y Sindicales.

Para muchos pueblos, las Misiones Pedagógicas supusieron el primer contacto de la vida de sus habitantes con el cine. Val del Omar consciente de este emocionante momento, capturó con su cámara la fascinación de estos encuentros tan entrañables entre los paisanos del lugar y las modernas imágenes de la pantalla.

La primera Misión se llevó a cabo en Ayllón, pueblo de Segovia, del 16 al 23 de diciembre de 1931.

También el teatro universitario (La Barraca), fundado y dirigido por García Lorca, colaboró en los veranos con las Misiones, representando obras.

Manuel Bartolomé Cossío, define así el objetivo de las Misiones:

Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas, donde no se necesita hacer novillos. Porque el Gobierno de la República, que nos envía, nos ha dicho que vengamos ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirlos. 108. (Pérez, 2011)

De estos ejemplo se infiere la enorme importancia que tenía la evolución de la Educación en las primeras décadas de la existencia de Val del Omar, y de cómo caminaba alejándose de ese modelo qu él no compartía y que le llevaría al camino de no creer en la manera en que entonces se estudiaba en las Universidades, sino en una

¹⁰⁸ Pérez, M. (2011). *La enseñanza de la segunda república*. Madrid: Biblioteca Nueva.

“Asegúrate de haber agotado
todo lo que se comunica
por la inmovilidad y el
silencio”
Robert Bresson

cultura de sangre, de la experiencia y la naturaleza, que
nos haga más libres.

2.2.6. El momento

Parece que el séptimo arte empieza a modificar su forma de ver y encontrar lo que le es propio. Lo que intentaron Vertov, Virginia Wolff... hace 60 años parece que empieza a ver la luz. Puede que la sociedad actual participe en ese nuevo cine que está despertando y que tal vez encuentre su lugar en los museos. Por ejemplo en la Bienal de Venecia de 2001, algunos cineastas convirtieron sus películas en instalaciones. Entre otras, Abbas Kiarostami proyectó la imagen de una pareja durmiendo. Chantal

desde su invención, parece que avanza hacia nuevos horizontes.

Durante mucho tiempo se ha considerado la denominación de Cine Documental como algo peyorativo. Pero algunas obras singulares fueron destruyendo esta percepción. En El País definieron *El Sol del Membrillo* de Víctor Erice como:

una obra cinematográfica compleja y difícil, meticulosamente concebida y elaborada contra la corriente a lo largo de dos años de rodaje y montaje. Es una película que se escapa de los códigos convenidos del comercio cinematográfico actual: no tiene trama argumental de ningún tipo y, no obstante, está lejos de ser encasillable en el género documental. Va mucho más lejos.¹⁰⁹ (Erice, 1993)

El documental poético es pues considerado aquí como una verdadera obra de arte.

¹⁰⁹ García, A. (1993). Víctor Erice dice que “El sol del membrillo” es para minorías que “están en todas partes”. El País.

Ackerman exhibió un plano secuencia de Jean Dielman en diferentes monitores con ligeros deslices temporales de diferencia y Atom Egoyan mostró el primer plano de alguien cortándose las uñas de los pies.

Otra de las preguntas que se desprenden de este análisis es la clasificación de este nuevo género que nace en los museos. Lo que parece evidente es que las normas establecidas hasta el momento van a tener que cambiar para dar cabida a este otro género que parece que se aproxima. Lo que llamamos cine, tras más de cien años

2.2.7. La Crisis del cine narrativo

De hace algunos años a aquí se está poniendo de manifiesto la crisis del cine narrativo. Por supuesto las grandes producciones norteamericanas y las no tan grandes pero igualmente narrativas europeas siguen acaparando abrumadoramente las salas y el tiempo de espectadores y cineastas. Pero en otro orden, en la vanguardia, en el espacio de aquellos que apuestan, que avanzan, el cine narrativo está en algunos aspectos agotado. Lo que ocurre es que como sucede en cualquier sistema que entra en crisis, como ocurre en cualquier disciplina en la que se avanza de la única manera en que es posible avanzar: absolutamente a ciegas, las ideas se confunden, los caminos se vuelven variados e imprecisos y hace falta un tiempo suficiente para volver la cabeza atrás e intentar comprender lo que se ha estado haciendo, para volver inteligible aquellas pinceladas que no se saben muy bien de dónde venían ni mucho menos aun a dónde iban. Así los últimos veinte años están llenos de ejemplos audiovisuales inclasificables que cientos de libros se esfuerzan afanosamente en etiquetar o clasificar sin éxito bajo denominaciones y supuestas corrientes complejas y artificiosas porque sencillamente no puede clasificarse lo

(...El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego, pero lo que se le escapaba ahora era el porqué del juego. El fin de cada partida es una ganancia o una pérdida, pero ¿de qué? ¿Cuál es la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo la base del rey destituido por la mano del vencedor, queda la nada: un cuadrado blanco o negro. A fuerza de descarnar sus conquistas para reducirlas a la esencia, Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducían a una tesela de madera cepillada. Entonces Marco Polo habló: – tu tablero, Majestad, es una taracea de dos maderas: ébano y arce. La tesela sobre la cual se fija tu mirada luminosa fue tallada en un estrato del tronco que creció un año de sequía ¿ves cómo se disponen la fibras? Aquí se distingue un nudo apenas insinuado: una yema trató de despuntar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir. – El Gran Kan no había notado hasta entonces que el extranjero supiera expresarse con tanta fluidez en su lengua, pero no era esto lo que le pasaba. –Aquí hay un poro más grande: tal vez fue el nido de una larva, no de carcoma, porque apenas nacida hubiera seguido cavando, sino de un brugo que royó las hojas y fue la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el ebanista con la gubia para que se adhiriera al cuadrado vecino, más saliente...

La cantidad de cosas que se podrían leer en un trocito de madera lisa y vacía abismaba a Kublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden los ríos, de las mujeres en las ventanas.....)

LAS CIUDADES INVISIBLES.

Italo Calvino

inclasificable. Se usan términos como documental, no-ficción,..... pero el caso es ¿quién es capaz de decidir el género *de El sol del membrillo*? Ni sus propios autores después de quince años logran ponerse de acuerdo.

Víctor Erice enuncia:

...aquí se tratará otra cosa distinta al registro de los sucesos. Esta pulsión tan moderna que convierte, mediante el uso y abuso de las nuevas tecnologías la experiencia humana en archivo. Se trataría más bien, de hacer de este fracaso primordial, algo evocador, capaz de desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en los actos de la historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad o lo que es igual, mostrar la otra escena.¹¹⁰

Además de la gran proyección que tiene la producción de documental en la actualidad, existe un hecho muy significativo: la aparición de las nuevas tecnologías de la información que supone la era digital y cuyo potencial está aún por explotar y que intuitivamente aparece como un medio apropiado para este género. Estamos ante un tipo de cine es absolutamente Introspectivo que probablemente no hubiera tenido nunca oportunidad de existir si hubiera de haberse rodado directamente en celuloide. El auténtico cine de documental de creación será seguramente una conquista del cine digital, pues ahora un hombre puede coger su cámara y ponerse a generar su obra a solas, como trabajan el escritor, el escultor o el pintor.

El autor de este género usa la cámara a modo de lápiz y papel, tomando apuntes visuales de todo cuanto le interesa a su alrededor. Probablemente siga intuiciones, tomando material que quizá algún día le sirva para algo..., o quizá no. Un pasatiempo demasiado caro para el celuloide.

Claramente se pueden considerar precedentes a esto a Val del Omar, y sus documentales. Esta preocupación también la encontramos en Iván Zulueta, por ejemplo a través de ese intrigante personaje obsesionado por encontrar el ritmo vital que nos regala en *Arrebato*.

Como vemos el Documental está muy necesitado de estudios que reflexionen y lo analicen desde diferentes ámbitos, algunos tan importantes como la producción y difusión del mismo.

El Cine Documental tomó pronto otra vertiente que consiste en encontrar poesía en lo que nos rodea. No es necesario transportarse a lugares exóticos, a otros países para encontrar belleza, poesía, elementos que le den significado a un proyecto Documental. A menudo inspirados por Vertov,

De las experiencias anteriores podemos concluir que al salirse del cine no narrativo no existe un camino claro de actuación sino que más bien hay que hablar de experimentos más o menos aislados que remiten a la poesía.

Se trata de un género de gran potencia y en muchas ocasiones de tremendas consecuencias. A veces la poesía llega a superar en fuerza incluso a la propia realidad. Francisco Javier Sainz de Oiza recitaba con frecuencia un hermoso haiku que dice así:

“¿Qué cosa más extraordinaria, en verdad,

Que un hombre sea un hombre!

Baudelaire

¹¹⁰ Erice, V. (2006) De Víctor Erice para Abbas Kiarostami. En A. Bergala y J. Balló. *Erice Kiarostami correspondencias*. Barcelona: Centro de cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de ediciones de la diputación de Barcelona.

Al sol se están secando los kimonos.

¡Ay, las pequeñas mangas del niño muerto!

Entonces comentaba con pasión como transcurría la escena: Dos padres velan el cadáver aún caliente de su pequeño niño. Tras una noche dolorosa e interminable los primeros rayos del sol asoman por la ventana. Entonces los padres, atraídos por la luz, dejan caer su mirada distraídamente por ella y descubren sus quimonos tendidos junto al del niño cuya manga se balancea levemente mecida por la brisa de la mañana. Entonces, ante tan terrible manifestación de la ausencia de su pequeño, puesta en valor por el kimono, rompen a llorar desconsoladamente. La ausencia sugerida por el kimono resulta sorprendentemente aún más insoportable que el propio cuerpo presente del niño muerto. Francisco Javier Sáenz de Oíza recalcaba entonces excitado cómo un símbolo o una imagen puede ser, quién lo iba decir, aún más potente que la cosa representada por ella misma.

El caso es que este episodio ilustra el mismísimo espíritu de ese cine que denominamos *De Creación*. Una mirada, un encuadre, una palabra, una imagen que es capaz por sí sola de evocar, de desatar desaforadamente todo un universo de sensaciones que parecían estar concentradas esperando a que alguien las liberara de su cárcel.

La belleza del *Documental de Creación* reside precisamente en descubrir esos kimonos que siembran nuestra vida y liberar entonces la potencia de esas fuerzas contenidas que permanecen encerradas ocultas y sin embargo tan a la vista de todos. Se puede declarar sin temor a equivocarse que en el Documental de Creación es mucho más importante lo que no está que lo que está, y en ello reside precisamente su belleza.

En este sentido lo más parecido a un haiku en el ámbito cinematográfico es el director iraní Abbas Kiarostami grabando la luna o un tronco a la deriva o un membrillo, sin que tenga la menor importancia si éste ha sido o no arrojado deliberadamente a la corriente del río. Lo que registra el iraní no es un membrillo descendiendo por el lecho de un río ni mucho menos una metáfora vital. No se trata más que de una mancha amarilla girando arbitrariamente y reflejando hermosamente la luz del sol. No hay que buscar significado porque no lo tiene, lo que vemos es... simplemente lo que se ve. Lo mismo que ocurre en cualquier *haiku*.

Al levantar la cabeza y mirar la cielo, las nubes, los cambiantes colores del firmamento, lo que sucede a nuestros ojos no tiene argumento ni dobles intenciones. Es el placer de paladear la vida, la naturaleza, el universo, por un instante se nos hace patente la fugacidad de la vida. Entendemos entonces que cada momento es único, irrepetible, que nunca antes sucedió y que ya no volverá a repetirse. Pero estamos poco a poco desacostumbrándonos a realizar estos sanos ejercicios. Lo cierto es que el hombre de hoy casi nunca se acuerda de mirar al cielo, o cuando se acuerda no tiene tiempo, o no ve nada porque el cielo está contaminado.

Hace ya tiempo que el Hombre se siente desarraigado de la tierra, ajeno, expulsado de la naturaleza. Se siente desorientado, “tonto” y vacío, cumpliendo misiones huecas mientras vaga por una ciudad en la que no tiene oportunidad de saber ni por dónde sale el sol. La esencia, la misión del Documental de Creación consiste en captar ese ritmo oculto del universo que nos conecta con él, sincronizar su vida desarraigada con el ritmo vital del universo, sincronizar el latido de nuestro corazón con el de la galaxia, para al menos por un momento atisbar *eso otro*, asomarnos sin arneses al abismo, dejar de sentir la otredad como una contradicción. Este proceder queda

perfectamente ejemplificado en el atormentado personaje de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980). Un sentir semejante parece encontrarse en los enfermos mentales y los niños, quienes se sienten parte del mundo, *ser-mundo*, y *no ser-en-el-mundo*.

En el cine *poesía* el autor no intenta expresar nada. Se limita a mostrar ese concepto tan incómodo que es “la realidad” (mejor dicho se limita a mostrar un momento o un aspecto de la realidad). No tiene cabida la individualidad y el egocentrismo. Ni siquiera el subjetivismo. El autor no aparece ni directa ni indirectamente en la obra. Simplemente registra unos hechos y es el espectador el que tiene la misión de poner el significado, el que “hace”, o al menos “cierra” la obra. No son pues necesarios argumento, ni actores, ni iluminación, ni guiones, ni decorados. Basta con una cámara, la vida y unos ojos despiertos.

No se trata de contar historias más o menos interesantes, o de querer decir o representar tal o cual cosa o pensamiento, sino de mirar, de sentir, de estar, de ser. Mondrian y, a la vez, Horacio.



2.3 Val del Omar:

2.3.1 Vida y experiencia vital

- 2.3.1.1 Contexto histórico de la sociedad de la época.
- 2.3.1.2 Sus primeros años en Granada (1904–1920)
- 2.3.1.3 Viaje iniciático a París (1921)
- 2.3.1.4 Estancia en Granada (1921–1926)
- 2.3.1.5 Transformación, el camino hacia la búsqueda (1924)
- 2.3.1.6 En un rincón de Andalucía (1925)
- 2.3.1.7 Retiro a Sierra Nevada (1926)
- 2.3.1.8 Tres técnicas nuevas (1926 a 1929)
- 2.3.1.9 Madrid y el encuentro de un asidero (1929–1932)
- 2.3.1.10 Misiones pedagógicas. (1932–1936)
- 2.3.1.11 Asociación creyentes del cinema (1935).
- 2.3.1.12Tiempo de Silencio. (1936–1939)
- 2.3.1.13 Posguerra en Valencia. (1939–1941)
- 2.3.1.14 De vuelta a Madrid, estudios Chamartín (1941–1946)
- 2.3.1.15 Val del Omar R.N.E, etapa de Patentes. (1946–1952,)
- 2.3.1.16 *Aguespejo–Granadino* (1953–1955)
- 2.3.1.17 Reconocimientos Internacionales.
- 2.3.1.18 Fuego en Castilla (1956–1959)
- 2.3.1.19 Acariño Galaico (1961–inconclusa)
- 2.3.1.20 Laboratorio PLAT
- 2.3.1.21 Unidad Cósmica

2.3.2 Tecnología para crear

- 2.3.2.1 Optica temporal de ángulo variable, pantalla cóncava apanorámica, iluminación en movimiento.
- 2.3.2.2 Microfilm escolar Grafo–Omar
- 2.3.2.3 Sonido Diafónico
- 2.3.2.3 Diversos prototipos, la mayoría para Radio Nacional
- 2.3.2.4 Diamagneto
- 2.3.2.5 Sistema de órdenes por talonamientos 1949
- 2.3.2.6 Primera Máquina resgistradora a 4 canales 1950
- 2.3.2.7 Sistema de cintas perforadas de ¼ de pulgada para cine y televisión 1952
- 2.3.2.8 Bi Standard

2.3.2.9 Palpícolor y experiencias de pantalla Corpórea.

2.3.2.10 Copiadora

2.3.2.11 Laboratorio PLAT

2.3.3 Producción Textual

2.3.3.1 Escritos a propósito de Aguaespejo Granadino

2.3.3.2 Escritos a propósito de Fuego en Castilla

2.3.3.3 Vida y Color:

2.3.3.4 Diferencia entre cine y cinema.

2.3.3.5 Cine como instrumento de pedagogía.

2.3.3.6 Referencias bíblicas.

2.3.3.7 Al cielo se sube con las manos

2.3.3.8 La hora de los poetas mecamísticos

2.3.3.10 Arte y técnica, la tecné griega.

2.3.3.9 De Roma a Oriente

2.3.3.11 Tira tu reloj al agua.

2.3.3.13 Éxtasis

2.3.3.14 Dios

2.3.3.15 Espectador expectante.

2.3.3.16 Amor

2.3.3.17 Unidad

2.3.3.18 Vías Libres al espejo aproximante.

2.3.4 Val del Omar y la crítica

2.4 Análisis de la obra completa

2.4.1 Proyecciones precinematográficas.

2.4.2 *En un Rincón de Andalucía*.

2.4.3 *Estampas* 1932. (1931–1935)

2.4.4 *Fiestas Cristianas, Fiestas Paganas* (1934–35).

2.4.4 *Vibración en Granada* 1935

2.4.5 Película familiar (1933–1939)

2.4.5 *Aguaespejo Granadino* (1953–1955)

2.4.6 *Fuego en Castilla* (1956–1959)

2.4. 8. Tríptico elemental de España

2.3.1 Vida y Experiencia vital

Nos interesa la vida de D. José Val del Omar en tanto en cuanto la experiencia creadora es una experiencia irrepetible y personal. Por ello resulta imprescindible adentrarse en el universo irrepetible valdelomariano que daría lugar a esa experiencia creadora. Como diría José Antonio Marina “*No somos ni pura emoción ni racionalidad pura, sino una complicada mezcla que cada uno de nosotros tiene que resolver biográficamente*”¹¹¹. (Marina, 2012, p. 12)

El propio Val del Omar se definía de la siguiente manera en su texto latido crea el ámbito “*Esta es la verdadera faceta del cristal que me contiene. Soy una partícula elemental enamorada, obsesionada, locamente atraída por ese silencioso vacío transparente, sentido, intuitivo, que palpo con mi entraña.*”¹¹²

Y para saber cómo resolvió biográficamente esta mezcla de razón y emoción vamos a proceder a hacer un repaso cronológico de la misma.

2.3.1.1 Contexto histórico de la sociedad de la época.

José Val del Omar vino al mundo en la España de principios del siglo pasado.

¹¹¹ Marina, J.A. (2012). *La inteligencia Ejecutiva*. Barcelona: Ariel.

¹¹² Val del Omar, J. (s.f) *Latido crea el ámbito*. Documento manuscrito. recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Un momento clave en la historia mundial y en la evolución del hombre. Se estaba desarrollando la segunda revolución industrial, entre cuyas aportaciones más importantes están el motor de explosión, y el avión por ejemplo.

En 1885 tendría lugar el nacimiento del cinematógrafo. También verían la luz inventos tan relevantes como las prótesis visuales y los rayos X.

No podía venir el vástago al mundo en un mejor caldo de cultivo, a pesar de que, es cierto, que en Andalucía el atraso era mayor y además le tocó crecer en la sociedad clasista Alfonsina de la época.

2.3.1.2 Sus primeros años en Granada (1904–1920)

José Val del Omar nace en Granada el 27 de octubre de 1904

De su familia podemos saber que su padre Francisco Valdelomar Gijón era funcionario del ayuntamiento de Loja. En cuanto a su familia materna sabemos que su madre era Concepción López, a la que podríamos considerar una artista de la época. Parece que fue ella quién le inculcó su gusto por la música y tal vez por la pintura.

En 1915 sus padres se separan. El pequeño José se va entonces a vivir con su madre a la casa de sus abuelos maternos, en la calle San Pedro Mártir nº 13. Ángel Ganivet nació en el número 15 de la misma calle.

De su familia apenas tenemos información. Apenas conocemos, tras no pocas indagaciones, que no tenía hermanos.

En un texto manuscrito de José Val del Omar titulado Autobiografía escrito el 9 de diciembre de 1980 dice,

...que soy un bicho humano criado en la anormalidad de unas familias cegadas por la pasión la oposición de una contra la otra

No recuerdo actos maternos ni paternos fui el estorbo rebelde, absurdo, ciego hostil permanente. Ni di ni me dieron una satisfacción. Recuerdo a las monjas, a los gatos a la pobre costurera Rosario, quizá (viéndola ahora) la más afectiva mujer (trapo) para enjugar toda las necesidades del servicio en casa de mis abuelos.

Me recuerdo fuera de las tendencias de los demás.

En los escolapios yo tuve que ser lo incalificable. Luego siguió el absurdo de mi familia materna su ruina a la muerte de mi abuelo.

Me emanciparon los ladrones para ocultar sus robos.

Volé y caí reflexioné comencé a meditar al faltarme la salud estuve al borde de la muerte y renací a la querencia de vivir luz color alegría serenidad armonía unidad...¹¹³

A los 16 años se emancipó económicamente con el dinero paterno que le administraba su abuela. Y fue con este dinero con el que viajaría a París en 1921, sin conocer que cambiaría su vida para siempre.

En un texto autobiográfico titulado Autorretrato, dice:

¹¹³ Val del Omar, J. (1980) *Autobiografía*. Documento manuscrito. recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

Pag.1

“Autorretrato”

Soy un pobre mono pretendiendo

No morir.-al que le tocó la falosa suerte

Que no le pusieran, de pequeñito,

La camisa de fuerza de la educación-

UN LOCO SEDIENTO

Buscando el agua de Dios

En todas sus criaturas.

Un loco urbano, al que no le interesaron

Nunca los inmuebles del Espacio.

Pg.2

Un egoísta del Tiempo que transcurre

Con pesadumbre,

Por la energía que, pateando laberintos^{114*},

Estéril mente malgasta.

Un arrebatado

Precipitándose al vacío transparente y

¹¹⁴ Este texto se escribe literalmente como el propio autor lo había escrito, más adelante no se hace ya que se puede enlazar directamente con el documento manuscrito y se puede ver. El original. Val del Omar muchos de sus textos manuscritos encontramos faltas de ortografía. Tal vez intencionadas para recalcar esa condición de analfabeto de sangre tan perseguida por su persona.

Mudo del Gran Tiempo

Donde su Cohesión-Amor

Deliran eternidades

Pg.3

No estoy. Me desvivo y Soy.

Nunca lo he dicho: hay que eliminar.

Los cerebros prostituidos. Es de justicia social

El aplicarles el electrodo que les destruya

Los circuitos corticales envenenados por el

Torpe y ciego egoísmo de poder ejecutivo

Y sobre todos aquellos más sibilinos apremiantes

Los ejecutivos de la publicidad los grandes

Inductores tentadores satánicos al servicio

Miserable de empresas que no deben

Seguir agobiados para su indigno beneficio.¹¹⁵

En cuanto a su educación, se conoce que fue al colegio de las monjas, en las recogidas de Santa María Egipciaca. Del texto manuscrito anterior se desprende que allí sintió recibir cariño.

Entre 1913-1914 debió estar internado en los Escolapios de Granada. Según recoge Román Gubern “fue por entonces, a los nueve o diez años, cuando

¹¹⁵ Val del Omar, J. (s.f) *Autorretrato*. Documento manuscrito. recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

llevó a cabo sus primeras proyecciones pre cinematográficas, pues pintaba cristalitos y luego proyectaba sus imágenes debajo de la cama, usando una linterna con una vela y un pañuelo como pantalla”¹¹⁶ (Gubern, 2004, p.8)

También tenemos referencias de este hecho en el documento sin fecha de Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas en el que dice “*Para sacar de debajo de la cama de un internado el espíritu vital en constante descubrimiento e intentando practicarlo en todas las escuelas*”¹¹⁷ (Cossío, 1932). De este texto también deducimos que estuvo interno en los escolapios de Granada.

Hasta el año 21 en que viaja a París no tenemos más información de su infancia salvo la que se puede deducir de sus textos manuscritos pocos años antes de su muerte.

2.3.1.3 Viaje iniciático a París (1921)

A los diecisiete años, en 1921, y con el dinero de su abuelo que le administraba su abuela materna, viaja a París, lugar donde entra en contacto con las nuevas corrientes artísticas.

No se sabe exactamente cuánto duró su estancia en París. Aunque por los documentos manuscritos que se encuentran se puede aventurar que fueron unos meses.

De este viaje sí sabemos en cambio que se trajo la distribución para Málaga y Granada de los automóviles Buick.

¹¹⁶Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹¹⁷ AA.VV (2003), Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Murcia: Comunidad autónoma de la región de Murcias y Residencia de Estudiantes.

Lo importante reside en que con este viaje, repite las pautas de comportamiento de los intelectuales del momento. Un viaje iniciático que se repite casi como un bautizo llegada la edad adulta. Ese bautizo tiene que transcurrir en las zonas más próximas al Boulevard Saint Michel, en el barrio latino.

En cuanto a la influencia cineasta parisina, del libro de Roman Gubern, Val del Omar Cinemista, se desprende la siguiente información:

Cuando Val del Omar viaja a París está naciendo en la capital el primer movimiento de vanguardia cinematográfica el que Henri Langlois primero y Georges Sadoul después consagraron como escuela impresionista, para distinguirla del contemporáneo expresionismo alemán...). Caben dudas de si Val del Omar pudo ver en París alguna muestra del cine expresionista alemán, pues El gabinete del doctor Caligari fue importado por Delluc en aquel año y no se estrenó hasta el 14 de noviembre de 1921, en el Colisée Thetre, provocando una verdadera conmoción. Y en 1921, el todavía embrionario cine soviético no había alcanzado aún las pantallas de la capital. Su entrada triunfal tuvo lugar con la exhibición y el premio otorgado a La Huelga (1924), de Einstein, en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925.”¹¹⁸ (Gubern, 2004, p.9)

Según escribe el propio Gubern, Val del Omar pudo ver en París las primeras películas que realizó Louis Delluc, como *Fumée Noire* (estrenada en octubre de 1920)... Le Silence del mismo año, *Fièvre* estrenada el mes siguiente. También pudo ver *La Fête Espagnole* de Germaine Dulac y escrita por Delluc, estrenada en

marzo de 1920, *Paris Malencontre* y *La Belle dame sans merci* (abril 1921).

Pero de todos los films, el que más pudo interesar a Val del Omar fue probablemente *El Dorado*, que Marcel L’Herbier rodó en primavera de 1921 en Sevilla, Granada y Sierra Nevada. Se estrenó en París el 28 de octubre del 21. Debió llamar poderosamente su atención a tenor de la admiración que sentía según se desprende en la carta escrita por Val del Omar a Marcel L’Herbier acerca de su film *El difunto Matías Pascal*.

De esta época no tenemos más información, no sabemos qué fue exactamente lo que le llevó a José Val del Omar a tomar la decisión de realizar ese viaje a París. Ni siquiera se conoce que pasó desde sus experiencias con los cristales debajo de la cama de los Escolapios hasta los diecisiete, cuando realizó el mencionado viaje a París, ni tampoco sabemos, como ya se ha adelantado, el tiempo que allí permaneció.

Sólo una pista. En un documento mecanografiado titulado Raíz, fechado en 1955, leemos una dedicatoria manuscrita a Manuel de Falla: “*al primer hombre que me animó a esta cosa*”¹¹⁹.

2.3.1.4 Estancia en Granada (1921–1926)

José Val del Omar en 1922 monta en Granada un negocio de coches Buick. Esta información queda recogida de un documento que él mismo conserva sobre la distribución de automóviles Buick para Granada–Málaga, con sede en la Gran Vía nº 38–40 de

¹¹⁸ Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹¹⁹ Val del Omar, José (1955) *Texto Raíz de Aguaespejo Granadino*. Documento manuscrito. recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

Granada, véase Figura 3, documento que se conserva de esta época.¹²⁰

CUENTA CORRIENTE		BANCO VISTOSO AMERICANO	
ESPAÑOL DE CRÉDITO			
José Valdelomar			
AUTOMÓVILES			
"NACIONAL GARAGE"		GRAN VÍA, 38 Y 40	
EXPOSICIÓN Y OFICINAS:		GRANADA	
AUTOMÓVILES BUICK			
6 plazas torpedo 6 cilindros	16.300,-	pesetas	
7 plazas torpedo 23 cilindros	18.400,-	--	
4 plazas torpedo sport	19.300,-	--	
5 plazas sedán comercial	20.400,-	--	
7 plazas sedán	22.300,-	--	
8 plazas sedán de gran lujo	24.300,-	--	
Suplemento por ruedas metálicas pesetas 500			
Coches en puerto			
NACIONAL GARAGE - Granada 25 de Julio de 1924			

Fig 3. Val del Omar, J. (1924) José Val del Omar, automóviles. [fotografía]. Recuperado de Saenz de Buruaga, G. y Val del Omar, M. J. (eds.). (1992) *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada. p.46

1923, parece ser que comienza su afición por el cine. En junio de 1932. Val del Omar en un documento mecanografiado titulado Sentimiento de la pedagogía Kinestésica declara “...durante 9 años de desierto he

¹²⁰ Saenz de Buruaga, G. y Val del Omar, M. J. (eds.). (1992) *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada. p.46

caminado por el procedimiento cinematográfico hasta vosotros”¹²¹. De lo que se desprende que su afición o incluso trabajo en el cine empieza en 1923.

En 1924, contando el joven Val del Omar con apenas 20 años y según sabemos por uno de sus textos manuscritos autodenominado Idea Clave escribe “A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien, alégrate si vas por el camino buscando a Dios”¹²², esta idea transformó al señorito andaluz Pepito Valdelomar, empresario dedicado a la venta de automóviles Buick para Granada y Málaga. Según comentarios de su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga este negocio le sirvió para acercarse a la costa malagueña donde llevaba a jóvenes de la burguesía a pasear en los coches descapotables por la costa. Además. La modernidad de Málaga le acercaba a satisfacer su interés por las cámaras. Así pues pasa de seguir esta vida frívola a a ser un buscador del camino hacia la luz a través del cinema.

En 1925 se empieza a publicar en Granada la revista Cinematografía. Tal vez el granadino la leía y de ahí pueda provenir su afición al cine posterior, pero esto son sólo suposiciones.

Lo que sí parece estar confirmado es que vio la película El niño de Oro, rodada en Granada, el Albaicín, las cuevas del Sacromonte y la Alhambra. Pero esta película ni siquiera llegó a estrenarse en Madrid. Se sabe que dicha película se terminó de rodar en 1925, dado

¹²¹ Val del Omar, J. (1932) *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Texto mecanografiado recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹²² Val del Omar, J (1932) *Idea Clave*. Texto mecanografiado. recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

que Arte y Cinematografía anuncia el final de este rodaje.

2.3.1.5 Transformación, el camino hacia la búsqueda (1924)

En esta fecha podemos situar también una crisis anterior a la grabación de *En un Rincón de Andalucía*, según el texto *Idea clave*, manuscrito y sin fecha dice. “A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien: ¡Alégrate si vas por el camino buscando a Dios! ¡y qué era Dios? ¿El Creador del Universo? ¿Mi asidero para no morir?”¹²³

De este texto se puede desprender que pudo tener dos crisis, una inicial, que le llevó de la venta de automóviles a la dedicación al cine, y otra, tras el fracaso de *En un rincón de Andalucía*.

2.3.1.6 En un rincón de Andalucía (1925)

No sabemos gran cosa de sus aficiones pero sí que, según escriben su hija M^a José y Gonzalo Sáenz de Buruaga en *Val del Omar Sin Fin*, que Val del Omar compró por 3500 pesetas una cámara vieja de 35mm que había sido utilizada en la película *Currito de la Cruz* (1925)

El propio Val del Omar escribe en 1956:

... Hace exactamente 30 años que yo intenté hacer cine en Granada. Para ello compré una máquina, descubrí cómo se hacía, metí cinta dentro y, como un mono de imitación, realicé una película en 6 rollos,

¹²³ Val del Omar, J. (s.f.) *Idea Clave*. Texto manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

en 35 mm. El guión, la dirección, la fotografía, los decorados, el montaje, la supervisión, hice todo, y la Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu... Recuerdo que todo aquello quedó roto y por el suelo cuando descubrí que no había hecho nada. Tardé en seguir andando. Los suspiros me llagaban a los talones. Y al fin, refugiándome en una venta de un solitario camino de herradura, por la sierra, pasé un año de meditación. Aquella espina me produjo un profundo dolor. Sentí mi límite. Descubrí la gran Frontera. Son de aquel tiempo las afirmaciones: “Quiero hacer un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía”. “Siento que el conocimiento, para ser elemento de progreso, lo han de esculpir las emociones de nuestra alma”. “Quiero hablar al instinto en su propio lenguaje”¹²⁴.

En la revista *Cinematografía en España* aparece en 1925 una productora denominada Granada Films, única empresa del sector en la ciudad. Al año siguiente esta productora ya no existía.

Aunque hay pocos datos al respecto, parece que la película se financió con dinero materno. Y también se conoce que los protagonistas eran gitanos, y los técnicos inexpertos.

En un artículo escrito por un tal Rodríguez, corresponsal en Granada, se escribía: “*Por nuestro buen amigo señor Valdelomar sabemos está terminando su*

¹²⁴ Val del Omar, J. (1956). *Reaccionando ante los gigantes*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

primera producción, llamada Lucerito, y tenemos entendido que no está del todo mal, aunque se lucha con la poca pericia de los artistas y demás personal, que es todo nuevo”¹²⁵ parece ser que la película se realizó con 150 000 pesetas y 21000 metros de negativo. El resultado fueron seis rollos de montaje final. Según se desprende de la entrevista realizada por Antonio Gascón en La pantalla en 1928 “... En Granada, ha hecho una película que le costó 30 000 duros y en la que filmó – como director y cameraman al mismo tiempo– 21 000 metros de negativo sin ningún propósito comercial, sólo por comprobar diversas realizaciones: ideas y proyectos suyos...”¹²⁶ (Gascón, 1928),

2.3.1.7 Retiro a Sierra Nevada (1926)

El retiro a Sierra Nevada es descrito por su hija María José del modo siguiente: “...Esta primera aventura cinematográfica no expresó lo que él pretendía y decidió retirarse a meditar a Las Alpujarras. Medio año anduvo reflexionando sobre el sentido místico de la energía, sobre sí mismo y sobre su prójimo. A las gentes que se le acercaban les enseñaba una lupa y un imán: los que se sugestionaban con la primera, él los clasificaba como occidentales, los que elegían el segundo eran considerados orientales. En sus bolsillos, en sus laboratorios, en sus aparatos, había siempre tanto lupas como imanes. Creo que el trató de integrar ambos

instrumentos: la capacidad analítica con el arrastre emotivo.”¹²⁷

Tras este fracaso, y como bien el propio José Val del Omar anticipa en su texto anterior, vino el retiro a Sierra Nevada. Según el largometraje *Recuerdos de un olvido: fluir primero todavía* de Manuel Polls Pelaz. En esta cinta se busca e investiga a una Náyade a la que luego llamarían María Luisa Castilla Spa (Por Fuego en Castilla de José Val del Omar) que había caminado siempre con unos viejos ,objetos entre ellos una lupa y un imán. Igual coincidió con Val del Omar por esa época y le pudo regalar el imán y la lupa que Val del Omar enseñaba a todo el mundo y con el que clasificaba a las personas entre orientales y occidentales según eligieran el imán o la lupa.

En una búsqueda del poeta Fernando Villena por encontrarse con la Náyade. Este retiro se argumenta alrededor de 1926. El propio Val del Omar en su curriculum lo sitúa en este mismo año. “1926 Me aísló un año y reflexiono sobre el sentido místico de la energía”¹²⁸

José Antonio Cabezas en su artículo titulado José Val de Omar inventor y poeta publicado en agosto de 1952 escribe “...se pasó varios meses en la soledad de una montaña de su tierra escribiendo un libro sobre estética del cinema. Cuando bajó de la montaña traía nuevas ideas que pretendía poner en práctica inmediatamente”.¹²⁹

¹²⁵ . Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹²⁶ Gascón, Antonio. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema. *La pantalla* nº 40 30 de septiembre de 1928.



pensamiento de una nueva estética del cinema. Porque durante toda esta época no fue otra cosa en lo que estuvo trabajando.

2.3.1.8 Tres técnicas nuevas (1926 a 1929)

En 1927, con 23 años, y según nos cuenta Román Gubern en su libro Val del Omar cinemista “*Es por entonces, en 1927, cuando, por sugerencia de su amigo Florián Rey arabiza su apellido Val-del-Omar y en consecuencia, utilizará una grafía arabizante en los rótulos de sus películas futuras.*”¹³¹ (Gubern, 2004, p.14)

En 1928 El seminario “La Pantalla”¹³² da constancia a través del director Florián Rey, de sus primeras tres técnicas: la óptica temporal de ángulo variable, La pantalla cóncava apanorámica y la Tactilvisión.

2.3.1.9 Madrid y el encuentro de un asidero (1929–1932)

En 1929, con veinticinco años, ya está en Madrid y conoce a la que será al año siguiente su mujer M^a Luisa Santos por lo que se desprende de sus textos manuscritos.

“*El 11 de febrero de este año hizo medio siglo que la conocí*”¹³³(Val del Omar, 1979) de lo cual se infiere que José Val del Omar en 1929 andaba ya por Madrid y conoció a la que fue su mujer hasta la fecha de su muerte en 1977.

Fig. 4 Gascón, A. (1928) Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema. *La Pantalla*. [fotografía]. Recuperado de Saenz de Buruaga, G. y Val del Omar, M. J. (eds.). (1992) *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada. p.49

De este libro, según comenta Gubern, “*de haber existido no ha dejado rastro.*”¹³⁰ (Gubern, 2004, p.14)

Aunque tal vez a lo que se refería Val del Omar cuando habló con José Antonio Cabezas fue a la creación y el

¹³⁰ Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹³¹Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹³²Gascón, Antonio. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema. *La pantalla* nº 40 30 de septiembre de 1928

¹³³ Val del Omar, J. (1979). *Testamento*. Texto manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

En su testamento manuscrito de José Val del Omar fechado y firmado por el mismo el 27 del 7 de 1979 hablando de su mujer María Luisa dice textualmente: “sin el real afecto de alguien de mi familia granadina, al tropezar (indirectamente) en Madrid con la persona María Luisa la intuí como un cordial refugio, un puerto, y resultó ser Puerto y Fortaleza”.¹³⁴ (Val del Omar, 1979)

En 1930 celebra matrimonio con la que será su mujer hasta su fallecimiento en 1977, María Luisa Santos.

Según escribe Román Gubern. “por su precariedad económica sólo pudo ofrecerle un anillo de boda de hierro. Se instalaron en un Carmen de la Alhambra frente a la casa de Manuel de Falla”¹³⁵ (Gubern, 2004, p. 19). A este dato podemos añadir que el Carmen donde vivieron en esta época estaba en el número 1 de la Antequeruela baja en la parte posterior de la casa de Manuel de Falla, actual Museo Manuel de Falla.

En lo que a sus proyectos se refiere cita en su curriculum mecanografiado “Realizo en Granada el primer microfilm escolar y lo presento al congreso cinematográfico del año siguiente en Madrid. Planifico y propongo al Ministro de Trabajo y Previsión un Instituto de Acción Social Cinegráfica Ibero-Americano.”¹³⁶. (Val del Omar, 1970)

También en una Carta que escribe a Antonio Obregón en 1940 escribe “...En 1930, traté de crear un Instituto

de Acción Social Cinematográfica y publiqué un folleto que difundí graciosamente para realizar una producción-vacuna que detuviera el éxodo de nuestros ideales por las ventanas luminosas que daban a países extraños...”¹³⁷ (Val del Omar, 1940). De este folleto del que habla Val del Omar en este escrito no se tiene en cambio conocimiento seguro de su existencia.

En 1931 según documento mecanografiado fechado en noviembre del mismo año el autor se presenta como “José Val del Omar, español natural de Granada de 27 años, técnico del Cinema, interesado por la Pedagogía Kinestésica.”.¹³⁸ (Val del Omar, 1931) En este texto se considera técnico del Cinema y además propone el Grafo Omar

En la carta que escribe a Antonio Obregón, también le cuenta cómo

...en 1931, fui al Congreso de cine a mantener la necesidad de nacionalizar nuestros ideales y a ofrecer con un aparato de proyecciones escolares la posibilidad de llevar por 50 pesetas un proyecto con 3000 imágenes a todas las escuelas; continuidades documentales que proporcionaban la molécula de la poesía espectacular del cinema. Lo patenté, construí y ofrecí graciosamente al Estado. Pedro González Bueno lo fabricaba en SICE. Pero Fernando de los Ríos no le dio importancia y Unamuno, tomando el rábano por las hojas en aquella ocasión, no me dejó

¹³⁴Val del Omar, J. (1979). *Testamento*. Texto manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹³⁵Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹³⁶Val del Omar, J. (1970), Curriculum. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹³⁷ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*, Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹³⁸ Val del Omar, J. (1931). *Pedagogía Kinestésica*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

seguir cuando le hablé de texto libre y de oraciones gráficas...¹³⁹ (Val del Omar, 1940)

2.3.1.10 Misiones pedagógicas. (1932–1936)

La pedagogía en la obra de José Val del Omar se ha convertido en uno de sus principales motores. En la actualidad siguen en pie unos valores sobre pedagogía similares a los que inculcaba el granadino. José Antonio Marina en su libro sobre la inteligencia ejecutiva dice “...la educación debería estar siempre en vanguardia, porque es la ciencia que se ocupa del futuro de la especie...”¹⁴⁰ (Marina, 2012, p.13)

En uno de los manuscritos de VDO que podemos encontrar en la Red Iris decía “En Granada y ayudado por un relojero había realizado el prototipo del Primer Microfilm Escolar. Mi amigo Federico García Lorca me orientó a Don Manuel Bartolomé Cossío, primer ciudadano de honor de la República. En su dormitorio me recibió, allí le proyecté mis imágenes y allí me presentó a Antonio Machado”.¹⁴¹ (Val del Omar, s.f.)

Tenemos que prestar gran atención a la importancia que tuvo para Val del Omar la figura de Cossío, hasta el punto que hasta el último momento de sus días tuvo en su mesilla de noche una foto suya y un libro de Joaquín Xirau titulado: Manuel B. Cossío y la educación en España, según declara Gonzalo Sáenz de Buruaga en entrevista realizada para esta investigación.

¹³⁹ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁴⁰ Marina, J.A. (2012). *La inteligencia Ejecutiva*. Barcelona: Ariel.

¹⁴¹ Val del Omar J. (s. f.) *Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas*. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

En 1932 José Val del Omar era Auxiliar archivero de la Biblioteca Nacional

Es también en 1932 cuando José Val del Omar, realiza el ensayo titulado *Introducción al sentimiento de Pedagogía Kinestésica*.

En este mismo año presenta a los directivos de la Biblioteca Nacional Américo Castro, Miguel Artigas y Lafuente Ferrari un proyecto de Foto–fono–cine–teca

En el mismo texto antes citado, dice: “Tuve la honra de ser designado por Cossío para estrenar y sacar conclusiones anti alfabéticas del Primer Museo del Pueblo de la República. Fue en la provincia de Segovia, y bajo las nieves: Santa M^a de Nieva, Cuéllar, Sepúlveda, Pedraza, Turégano y la misma Segovia.”¹⁴² (Val del Omar, s.f.)

Afortunadamente como se observa, podemos llegar a saber bastantes datos de su vida y obra por medio de su propio puño y letra... En su curriculum fechado en 1970, recoge de la siguiente manera estos años en las misiones pedagógicas.

1932–36: Realizo por los rincones de España más de 50 documentales en 16m/m. para el Patronato de Misiones Pedagógicas.

1933: Incorporo en la Sección de Material Escolar del Ministerio de Instrucción Pública, el primer servicio de distribución de radio receptores y cines 16m/m, para las escuelas públicas.

1935: Construyo en España la primera copiadora ampliadora reductora de cintas 16–35m/m, y

¹⁴² Val del Omar J. (s. f.) *Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas*. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

trato de perfeccionar la primera cámara 16 m/m
RCA con sonido directo.

Fundo en Madrid la Asociación Cultural Misional
Española, Creyentes del Cinema.

-1936: Realizo en las Urdes un documental de 4
rollos.¹⁴³ (Val del Omar, 1970)

... Comencé el año 32 a hacer cine en 16mm.
Intenté sin descanso lo imposible, pero me ganó la
necesidad de funcionar como persona normal, de
servir de instrumento, y me dirigí, por el camino
que me era más simpático, en Misiones
Pedagógicas, a los pueblos más escondidos, a gozar
con muchas gentes de su primera proyección
cinematográfica. Aquel Charlotte bombero y
Vagabundo, aquella inolvidable Calle de la paz, de
los que yo recogí más de 9000 magnesios de
extrañas reacciones de los más humildes...¹⁴⁴ (Val
del Omar, 1956)

“... Cinco años conviviendo diariamente con las gentes
más humildes de los rincones de España me dieron la
oportunidad de meter los dedos en sus pechos, la llaga
palpable y fabulosa...”¹⁴⁵ (Val del Omar, s.f.)

En otro texto José Val del Omar nos da más pistas sobre
las misiones en las que estuvo:

...Realicé (Cámara en mano) más de 50
documentales (en 16 mm) de los pueblos más

humildes y desamparados de España. Como dato.
Llevé la luz eléctrica y la proyección
cinematográfica por primera vez al Gasco y a
Fragosa, en aquel tiempo, los dos pueblos más
miseros de La Fueva de las Hurdes, en mayo de
1936; y recogí documentos foto y
cinematográficos de las reacciones humanas de
sus gentes...¹⁴⁶ (Val del Omar, 1976)

En el texto titulado Vivencia de apoyo mutuo dice:
“me ha gustado ver reaccionar a los pueblos españoles
ante el cine. Registré de ellos más de 9000 clichés...”

También en la carta a Antonio Obregón habla de que
“En 1934, propuse a la Dirección de Primera
Enseñanza organizar por mi cuenta (ya que no había
presupuesto) la rotación de películas en un circuito de
grupos escolares”.¹⁴⁷ (Val del Omar, 1940). Val del
Omar está hablando aquí de las obras *Fiestas Cristianas/*
Fiestas Profanas. Llevadas al exilio en Venezuela y
recuperadas recientemente.

En 1935. Realiza *Vibración en Granada*. Y es esta obra
la que parece situarle al otro lado del cine. El de la
Creación Poética. Según información de Román
Gubern parece ser que la rodó en dos días consecutivos
en julio de 1935, al margen de las misiones
pedagógicas, pero tal vez utilizando el equipo de éstas.
Resulta en cambio curioso que Val del Omar no
mencione esta obra en su Curriculum.

En 1936 y según el mismo Val del Omar expone en su
curriculum mecanografiado: “1936 “Realizo en las

¹⁴³ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁴⁴ Val del Omar, J. (1956). *Reaccionando ante los gigantes*.
Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁴⁵ Val del Omar, J. (s. f.) Nuestra verdadera cultura.Documento
manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁴⁶ Val del Omar, J. (1976) Vías libres al espejo aprofimante.
1976. Documento mecanografiado.

¹⁴⁷ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*.
Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

Urdes un documental de 4 rollos¹⁴⁸” (Val del Omar, 1970).

2.3.1.11 Asociación creyentes del cinema (1935).

Entre las muchas palabras que Val del Omar dejó escritas encontramos:

“1935: Fundo en Madrid la Asociación Cultural Misional Española, Creyentes del Cinema.”¹⁴⁹ (Val del Omar, 1970)

También dejó escrito un Manifiesto de esta asociación en la que se ennumeraban los Motivos de su razón de ser:

1. Por Instinto
2. Porque he sentido necesario excitar la profundidad de Española
3. Porque creo en un cine español de cuna, de forma y de fin.
4. Porque creo en los valores, energías y virtudes...
5. Porque quiero hacer un cine de imágenes motoras.
6. Porque hay que hablar al instinto en su propio lenguaje.

¹⁴⁸ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁴⁹ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

7. Porque el documento del proceso biológico emotivamente segmentado por el poeta, constituye la coacción menos dañosa....¹⁵⁰

Este Manifiesto está firmado por Asociación Española Creyentes del Cinema situada en Avenida Pablo Iglesias, número diecinueve de Madrid.

Podemos conocer los miembros que componían esta Asociación gracias a la carta que escribe a Antonio Obregón. “En 1935, con Gonzalo Menéndez Pidal, Paniagua y Gil fundé la Asociación “Creyentes del Cinema” para suplir la falta de organización oficial. Realicé de mi bolsillo cintas de Lorca, Totana, Murcia, Cartagena y el Corpus de Toledo.”¹⁵¹

Estos documentales serían los que más tarde se agruparían bajo el título de fiestas Cristianas Fiestas profanas, recuperados en 1994 procedentes de la custodia de Cristóbal Simancas, durante su exilio en Venezuela.

2.3.1.12Tiempo de Silencio. (1936–1939)

Durante la guerra civil española, nuestra patria se congela. También el propio curriculum de José Val del Omar, cuando parecía que todo iba marchando bien, llegó la guerra para paralizarlo todo.

Según escribe Román Gubern en Val del Omar Cinemista:

¹⁵⁰ Val del Omar, J. (1935). *Manifiesto Creyentes del cinema*. Documento Mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁵¹ . Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

...Pero el estallido de la guerra perturbó sus planes y lo encontraremos trabajando como operador del noticiario Gráfico de Ingenieros, al servicio de la Comandancia General de Ingenieros del bando republicano (...) No está claro de qué modo Val del Omar pasó de esta actividad castrense a servir a las órdenes del comunista valenciano Josep Renau, director general de Bellas Artes del gobierno de Largo Caballero.¹⁵² (Gubern, 2004, p.35)

Con Renau colaboró con la Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional para salvar las obras que corrían peligro por los bombardeos.

También en 1937 colaboró en la elaboración de la cartilla escolar antifascista en la que podemos ver fotografías cuyas tomadas durante las misiones pedagógicas.

Trabajó como técnico radiofónico en Valencia al servicio de la República.

Según Román Gubern

El 30 de marzo de 1939 el Cuerpo de Ejército de Galicia entró en Valencia y Val del Omar rodó este episodio, en un documental que, con el título Liberación de Valencia, fue presentado en mayo de 1952 por Carlos Robles Piquer en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, junto con otras obras de Val del Omar, aunque es reseñable que ni este título, ni otro parecido, figura en el meticuloso Catálogo general del cine de la Guerra Civil.¹⁵³ (Gubern, 2004, p.36)

¹⁵² Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹⁵³ Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

De esta época y según podemos encontrar documentado en los archivos del Ministerio de Cultura colaboró en las producciones:

-Gimnasia de 1937

-Natación de 1937

Ambos cortometrajes documentales.

2.3.1.13 Posguerra en Valencia. (1939–1941)

Es en 1939 cuando vuelve a aparecer su curriculum, es como si Val del Omar hubiera querido borrar de su mente estos años de guerra, porque, como podemos ver en el documento anterior, sí que realizó actividades en esta época. Pero es probable que quisiera borrar de su mente ese pasado.

En 1939 funda, según escribe en su propio curriculum, el primer circuito peri fónico Urbano de Propaganda en Levante. El circuito constaba de 19 líneas, amplificadores y altavoces instalados en lugares públicos. El propio Val del Omar lo cuenta en un texto manuscrito:

A mi manera inventé la publicidad dialogada en ripios pegadizos y simpáticos a las gentes. Acudí a voces de sexo opuesto y hasta exóticas, empleando una argentina como atractivo. Desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche (un equipo de pobres insensatos) machacaba los oídos y los nervios de las gentes a título de necesidad de contener los precios, excitar al desarrollo y alegrar y distraer a las gentes. Así nació el primer

hilo musical después de la Guerra, el nuevo negocio de hágase Vd. El dibujo acústico de su marca y los machacantes y ripiosos slogans. Necesitábamos simplemente comer y a nuestra mano no disponíamos de otra forma.¹⁵⁴ (Val del Omar. s.f.)

Una de estas voces femeninas de las que habla Val del Omar era la de su esposa María Luisa Santos.

Parece y según escribe Román Gubern en su libro Val del Omar Cinemista

La primera actividad de Val del Omar en la Valencia franquista fue radiofónica. Había instalado en un buque oceanográfico una emisora de onda corta, Radio Levante, al servicio de la Delegación de Prensa, Propaganda y Comunicaciones del Comité Ejecutivo Popular de Valencia, que fue incautada por los ocupantes. El futuro cineasta Vicente Escrivá, nombrado jefe provincial de Propaganda, estableció su despacho en el local que había sido oficina de Radio Levante. Le fue adjudicada la propiedad de la emisora el 1 de agosto de 1940 con el nuevo nombre de Radio Mediterránea e instalada ahora en el edificio del Banco Vitalicio, y retuvo en su equipo técnico a su fundador, Val del Omar.”¹⁵⁵ (Gubern, 2004, pp.36-37)

Este momento histórico se podría denominar como la época sonora de Val del Omar, aunque no abandona el cine. En 1940 José Val del Omar con otros seis compañeros fundan el Cine Club Mediterráneo de Valencia, vinculado a la Emisora.

¹⁵⁴ Val del Omar, J. (s.f.). *Circuito perifónico*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

¹⁵⁵ Gubern, R. (2004). *Val del omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

2.3.1.14 De vuelta a Madrid, estudios Chamartín y etapa sonora (1941-1946)

Esta vuelta está relacionada con su participación en los estudios Chamartín inaugurados en abril de 1941 Val del Omar se fue a vivir a un chalet en la calle Europa 9, para estar cerca de su trabajo. Según él mismo escribe en su curriculum. “(1942-46) Participo en el arranque de los Estudios Chamartín como ayudante Consejero del Director y fotógrafo.”¹⁵⁶ (Val del Omar, 1970, p.2)

La primera película que se hizo en estos estudios parece ser las transparencias de la película *Escuadrilla*, de Antonio Román. La siguiente, ya completa, sería *Pasos de Mujer*, de Fernández Ardavín Más adelante haría Fortunato De Fernando Delgado. Al siguiente año, *La aldea maldita*, de su amigo Florián Rey, donde dirigió la segunda unidad en una escena en 1942. También en este año participaría en *Goyescas*, de Benito Perojo. En 1943 trabajaría en *El Abanderado*, también de Fernández Ardavín, y en *La maja del capote*, de nuevo con Fernando Delgado.

En 1942 sigue trabajando en sus proyectos que parece que compaginaba con los estudios Chamartín. Este mismo año, aunque Val del Omar en su Curriculum lo sitúa en el año anterior, escribe: “1941: Concibo la Corporación del Fonema Hispánico, como una gran editorial fonética”¹⁵⁷ (Val del Omar, 1970, p.2)

Propone la Corporación del Fonema Hispánico para crear *El documental acústico de acciones y sonidos concretos*. Según hace constar Carmen Pardo en la

¹⁵⁶ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁵⁷ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

publicación Desbordamiento Val del Omar, en su artículo *El sonido de la piel*. “Desde 1943 trabaja en lo que será el sistema diafónico, patentado primero en 1944 y rediseñado en las patentes de 1948, 1953 y 1957. Este sistema sonoro lo crea en banda magnética”¹⁵⁸

En esta época comienza a trabajar en un sin fin de invenciones y patentes.

1943 primer sistema de cinta de 8,75 mm para sonido sincrónico en cine. El propio Val del Omar lo describe de la siguiente manera “1943: Realizo el primer estereofónico español Diáfono, en cinta cinematográfica.”¹⁵⁹ (Val del Omar, 1970, p.2)

1944 Sonido Diafónico, según explica el propio Val del Omar “1944: Suscribo la primera patente de superación de la actual estereofonía por la estero-diafonía. Comunicada a la UNESCO en 1955; realizada por el Japón en 1960. Patente del sistema modificador de la acústica en las salas de audición¹⁶⁰ (Val del Omar, 1970, p.2)

1945 Sistema de Cortadora Múltiple de cintas de 8,75 mm y también inventa un sistema de empalmadoras oblicuas de ángulos variables para cintas perforadas de cine o no perforadas de radio.

¹⁵⁸ Pardo, C. (2011). El sonido en la piel. en *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Reina Sofía

¹⁵⁹ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁶⁰ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

En su curriculum en esta fecha José Val del Omar habla de “1945: Patente y práctica de un sistema de sonido fotoeléctrico reductor del gasto de soporte en la industria cinematográfica. (Reconocido por unanimidad a los 15 años. Premiado el mismo año con el premio especial a la investigación cinematográfica en 1960)”¹⁶¹ (Val del Omar, 1970, p.2)

1946 primera reveladora multibanda autorregulada y sin dentados.

No sabemos en qué momento deja los estudios Chamartín, pero sí que al año siguiente ya está trabajando en Radio Nacional de España.

2.3.1.15 Val del Omar R.N.E, etapa de Patentes. (1946–1952,)

En 1946 y según relata el propio Val del Omar, aplica el sistema de sonido fonema en Radio Nacional de España. También es el año en que muere su amigo Manuel de Falla en Alta gracias en la provincia de Córdoba en Argentina.

Al año siguiente y también para Radio nacional de España crea el Primer campanario fotoeléctrico y también como el mismo escribe la. “Creación del primer magnetófono español y mundial de 4 pistas, 4 horas, 4 vatios, 4 velocidades. “Atril del Fonema Hispánico”¹⁶² (Val del Omar, 1970, p.2). Esta es otra

¹⁶¹ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

¹⁶² Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

invención precoz que no llegará a utilizarse de manera generalizada en la radio hasta los años 50.

En estos años en Radio Nacional siguen las siguientes creaciones: “1948: Creación del primer modelo mundial Día-Magneto estereofónico de 4 canales, con órdenes para proyección automática de diapositivas y cambio de canales acústicos.”¹⁶³ (Val del Omar, 1970,p.3). Este aparato será bautizado como Altagracia en 1949.

“1949: Patentes española, mejicana, argentina del primer sistema de órdenes por talonamientos metálicos en las cintas. Sistema de 6 canales en cinta cinematográfica de 35 m/m. Producción del primer Auto Sacramental Invisible, por 8 canales de reproducción y órdenes de luminotecnia, olor y llamas. Primer registro estéreo del Amor Brujo.”¹⁶⁴ (Val del Omar, 1970, p.3).

En estos años y con este equipo llevará a cabo la producción el *Auto Sacramental Invisible*, con 8 canales de reproducción y órdenes automáticas de luminotecnia, olor y llamas.

A este equipo se le llamó Altagracia y como él mismo escribe en uno de los collage, es: “un sensibilizador capaz de recrear poéticamente todos los fonogramas que le vinieran del mundo hispánico para su esquema, difusión y archivo.”.

“1950: Creación de la primera máquina registradora, a 4 canales, con una capacidad de 32 horas. Fundación

¹⁶³ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁶⁴ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

del Primer Laboratorio Experimental de Electroacústica en la Dirección General de Radiodifusión”¹⁶⁵ (Val del Omar, 1970, p.3). En este momento e impulsado por Joaquín Rodrigo, jefe de arte y propaganda de la ONCE, diseña uno de los primeros magnetófonos para ciegos hechos en España. Resulta paradójico el que ideara este diseño teniendo en cuenta que unos años más tarde su esposa padecerá una diabetes que la dejará ciega.

También en este año realizará una serie de 15 registros magnéticos para que pudieran ser intercambiados entre los países que tenían Institutos de Cultura Hispánica.

“1951: Fundación del Servicio Audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica”¹⁶⁶ (Val del Omar, 1970, p.3)

En 1952 y como el propio Val del Omar expresa en su curriculum lleva a cabo la “creación del primer sistema mundial de cintas perforadas de ¼ de pulgada para sonido sincrónico de Cine y TV.”¹⁶⁷ (Val del Omar, 1970, p.3)

En estos últimos trabajos se produce la vuelta de Val del Omar al cine.

2.3.1.16 Aguespejo–Granadino (1953–1955)

Con esta cinta Val del Omar vuelve al rodaje cinematográfico desde que hiciera en 1935 Vibración en Granada. Es el año 1953 y vuelve a rodar a su ciudad

¹⁶⁵ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁶⁶ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁶⁷ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

natal. Baste aquí hacer mencioón de ella, pues tenderemos tiempo de hablar extensamente sobre ellas.

2.3.1.17 Reconocimientos Internacionales.

La obra de Val del Omar comienza a cosechar premios y buenas críticas. Para Val del Omar serán muy importantes las críticas de Tánger y de Torino en 1955 y también las de Bruselas y Cannes de 1958.

2.3.1.18 Fuego en Castilla (1956–1959)

Nos centraremos en esta obra en el próximo apartado

2.3.1.19 Acariño Galaico (1961–inconclusa)

Comentaremos más adelante en lo que obra se refiere

2.3.1.20 Laboratorio PLAT

La última etapa de su vida la dedicó a realizar numerosos experimentos tecnoartísticos. Como comenta Román Gubern:

La Óptica biónica, fue su último gran foco de interés tecnoartístico, aspiraba a la captación “volumétrica” de las imágenes, mediante un objetivo con lente anamórfica y un rotor que le permitía girar, de modo que su espectador tuviera la sensación de desplazarse en torno a unas imágenes no encerradas en un marco ni sujetas a una pantalla. [...] En la última etapa de su carrera dedicó mucho tiempo a sus escritos, fotomontajes y collages, versión manual y artesana a la que las instituciones redujeron su ambiciosa imaginación tecnoartística. Pero en esos fotomontajes y collages se encuentran muchas claves de su filosofía, como la oposición del pensamiento occidental, basado en el

razonamiento y la me´canica, al oriental, sustentado en la intuición y asociado a la electrónica. Curiosamente, en esta fase crepuscular obtuvo su mayor rendimiento económico gracias a un pequeño proyector de bolsillo para minidiapositivas, que funcionaba con 2 pilas de 1,5 voltios y un anillo de 50 imágenes de formato Super8.¹⁶⁸ (Gubern, 2004, pp.90–91)

2.3.1.21 Unidad Cósmica. Muerte de Val del Omar

El 4 de agosto de 1982, fallece en la Clínica Ruber José Val del Omar. En las hojas finales de su testamento deja escrito lo siguiente “De no poder estar en la sepultura de María Luisa, me prendan fuego”. Y deja también dicho que si esto no fuera posible, desea que “me entierren en un lugar cualquiera y acepten mi deseo de no volver a visitarlo y demás tonterías. Deseo que nadie vuelva por aquel lugar.”¹⁶⁹ (Val del Omar, 1979)

¹⁶⁸ Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

¹⁶⁹ Val del Omar, J. (1979). *Testamento*. Texto manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

2.3.2 Tecnología para crear

Como ya se ha comentado en páginas anteriores, José Val del Omar rueda su primera película en 1926 bajo el título de *En un Rincón de Andalucía*. Compra para ello una cámara de 35 mm de segunda mano e impresiona 6 rollos de película. Lamentablemente esta obra quedó destruida. Pero desde entonces fueron mucho las ideas e inventos que desarrolló con el fin de mejorar la filmación de sus cintas y la experiencia del espectador.

2.3.2.1 Óptica temporal de ángulo variable, pantalla cóncava apanorámica, iluminación en movimiento.

Tenemos noticia de las primeras invenciones de Val del Omar en 1928, a través del semanario La Pantalla, que informa de las tres primeras técnicas de Val del Omar.

En este artículo se habla de que ha inventado un objetivo de alcance temporal y de ángulo variable, que desde la misma distancia permite obtener distintos planos con continuidad.

También habla en este artículo de la pantalla cóncava apanorámica y de un tercer invento que es la iluminación en movimiento (que posteriormente denominará Tactil-Visión).

2.3.2.2 Microfilm escolar Grafo-Omar

En 1930 presenta el primer microfilm escolar al I Congreso Ibero-americano de Cine. A este proyector le denominaría Grafo-Omar. Este proyecto pasaba por dotar a las escuelas primarias de libro de texto y pantalla de 1x1.2 m, además del proyector y una cinemateca de

3000 imágenes actualizable mensualmente con 300 nuevas imágenes. Todo ello por 50 pesetas. Según palabras de Val del Omar es invento aportaría “el texto fotográfico permanente que la escuela moderna tiene para aventajar en economía y en concentración a las láminas de las paredes y a las estampas de los libros”¹⁷⁰ (Gubern, 2004, p.19)

La anticipación visionaria de Val del Omar en este punto resulta francamente escalofriante.

2.3.2.3 Sonido Diafónico

En 1944 realiza la invención de la técnica de sonido Diafónica (véase patente en anexo 3).

Según palabras del propio Val del Omar, la diafonía es:

un sistema bianural o bifónico que emplea su segundo canal de sonido para suministrar un contrapunto necesario. Ese segundo canal queda situado, generalmente en arco difuso, a la espalda del espectador en contra campo con el foco sonoro principal, que se encuentra precisamente en el lugar de la imagen...¹⁷¹ (Val del Omar, 1959)

“...La diafonía no es ni más ni menos que un paso más del gran autómatas de la comunicación espectacular. Su signo depende de la mano que lo utilice. Del espíritu del audaz conductor invasor...”¹⁷² (Val del Omar, 1959)

¹⁷⁰ Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada

¹⁷¹ Val del Omar, J. (1959) Vivencia de apoyo mutuo. *Revista. Espéctaculo* nº 133 p. 24

¹⁷² Val del Omar, J. (1959) Vivencia de apoyo mutuo. *Revista. Espéctaculo* nº 133 p. 24

En 1944 La Revista Española del Espectáculo también se hará eco de esta invención.

De nuevo escalofriante la sorprendente semejanza con los avanzados sistemas de sonido envolvente empleados por la insudtria del cine hoy en día.

En 1945 inventa un sistema de cortadora múltiple de cintas de 8.75 mm y un sistema de emplamadoras oblicuas de ángulos variables, para cintas perforadas de cine, o para las no perforadas de la radio. Un año más tarde realizará una reveladora multibanda autorregulada y sin dentados.

2.3.2.3 Diversos prototipos, la mayoría para Radio Nacional

En 1946, y según relata el propio Val del Omar, aplica el sistema de sonido fonema en Radio Nacional de España.

Al año siguiente y también para Radio Nacional de España crea el Primer campanario fotoeléctrico, y también, como él mismo escribiría, “la creación del primer magnetófono español y mundial de 4 pistas, 4 horas, 4 vatios, 4 velocidades. “Atril del Fonema Hispánico”¹⁷³ (Val del Omar, 1970, p.2). Esta es otra invención precoz que no llegará a utilizarse de manera generalizada en la radio hasta los años 50.

2.3.2.4 Diamagneto

En estos años en Radio Nacional sigue trabajando en las siguientes creaciones:

¹⁷³ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

“1948: Creación del primer modelo mundial Día-Magneto estereofónico de 4 canales, con órdenes para proyección automática de diapositivas y cambio de canales acústicos.”¹⁷⁴.(Val del Omar, 1970, p.3) Aparato que será bautizado como Altagracia en 1949.

2.3.2.5 Sistema de órdenes por talonamientos 1949

Esta invención le servirá para llevar a cabo El Auto Sacramental Invisible.

1949: Patentes española, mejicana, argentina del primer sistema de órdenes por talonamientos metálicos en las cintas. Sistema de 6 canales en cinta cinematográfica de 35 m/m. Producción del primer Auto Sacramental Invisible, por 8 canales de reproducción y órdenes de luminotecnia, olor y llamas. Primer registro estéreo del Amor Brujo.¹⁷⁵ (Val del Omar, 1970, p.3)

En este año y con este equipo llevará a cabo la producción el *Auto Sacramental Invisible*, con 8 canales de reproducción y órdenes automáticas de luminotecnia, olor y llamas.

2.3.2.6 Primera Máquina resgistradora a 4 canales 1950

En palabras de José Val del Omar:

“1950: Creación de la primera máquina registradora, a 4 canales, con una capacidad de 32 horas. Fundación

¹⁷⁴ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁷⁵ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

del Primer Laboratorio Experimental de Electroacústica en la Dirección General de Radiodifusión”¹⁷⁶. (Val del Omar, 1970, p.3). En este momento e impulsado por Joaquín Rodrigo, jefe de arte y propaganda de la ONCE, diseña uno de los primeros magnetófonos para ciegos hechos en España. También en este año “realizará una serie de 15 registros magnéticos para que pudieran ser intercambiados entre los países que tenían Institutos de Cultura Hispánica.”¹⁷⁷ (Val del Omar, 1970, p.3)

Al año siguiente también fundará el Servicio Audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica.

2.3.2.7 Sistema de cintas perforadas de ¼ de pulgada para cine y televisión 1952

En 1952 y como el propio Val del Omar expresa en su curriculum, lleva a cabo la “creación del primer sistema mundial de cintas perforadas de ¼ de pulgada para sonido sincrónico de Cine y TV.”¹⁷⁸ (Val del Omar, 1970, p.3)

2.3.2.8 Bi Standard

El 30 de abril de 1957 se inscribe la patente del Sistema VDO Bi-Estándar 35. Sistema para ahorrar el consumo de negativo, material muy caro y que en este momento se tenía que importar, justamente en un momento en que la precariedad económica lo hacía aún más difícil.

¹⁷⁶ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁷⁷ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁷⁸ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

El invento consistía en obtener de cada fotograma tradicional dos fotogramas. Ello se lograba reduciendo el nervio de separación al mínimo, y se dividía horizontalmente en dos imágenes.

Este sistema no fue tomado en cuenta en España a pesar de los grandes elogios que recibió de figuras de la talla de Jean Vivié. Se cree que uno de los inconvenientes para que no triunfara el sistema era que dificultaba los cortes de la censura española de la época.

En 1958 también creará el sistema faratacto que producía vibraciones en las butacas, en busca de un cine conmovional, y el sistema de óptica por roto-traslación de espejos

2.3.2.9 Palpicolor y experiencias de pantalla Corpórea.

En 1963 intenta la realización de una película sobre los Festivales de Espña en Palpicolor y también realiza en Méxiso experimentos de pantalla corpórea.

2.3.2.10 Copiadora

En 1965 realiza la máquina Debie-VDO. Se trataba de una copiadora óptica y por contacto a tracción variable para el sistema Bi-stard. Ese mismo año también crea una lente óptica vari-lineal y una bobina VDO.

La copiadora fue una de las pocas invenciones subvencionadas por Fraga Iribarne, que ostentaba el cargo de Ministro por aquellos días.

2.3.2.11 Laboratorio PLAT

Desde 1971 Val del Omar se enfrasca en la realización de multitud de experimentos de Picto-Lumínica-Audio-Tactil. En su laboratorio investiga sobre las

múltiples posibilidades y potencial que ofrece el rayo Láser.

En 1976 presenta en el XII Congreso de la Unión Internacional de Técnicos Cinematográficos (UNIA TEC) celebrado en Moscú, su Optica Biónica Energética Ciclo-táctil. Tres años más tarde, en 1979 recibe ayuda del Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas para la realización de un estudio sobre Óptica Biónica.

Val del Omar sigue realizando inventos en esta época, pero de la mayoría de ellos no hay constancia ya que una vez que veía el resultado, las piezas de ese invento le resultaban útiles para trabajar sobre el siguiente y por tanto el anterior acababa desapareciendo en sacrificio para engendrar, cada vez, uno nuevo.

2.3.3 Producción Textual

La producción textual de Val del Omar es muy abundante. Miles de folios manuscritos la gran mayoría, y meconografiados otro gran número, aunque algo menor. En algunos casos se trata de respuestas institucionales. En otros de cartas... pero en cualquier caso, él no llegó a publicar nada.

Tan sólo encontramos el poemario recopilatorio que realizaron su hija María José Val del Omar y su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga a la muerte de José Val del Omar, bajo el título *Tientos de erótica celeste* y que se incluía en la caja de madera junto con los elementales *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* y el volumen recopilatorio *Val del Omar Sin Fin*.

Por otra parte nos encontramos con un gran número de documentos, la mayoría de ellos manuscritos, que Rafael R. Tranche recopiló en una investigación para la filmoteca de Andalucía. Los originales fueron recopilados del estudio P.L.A.T. donde Val del Omar llevaba a cabo sus experimentos.

Es lógicamente posible agrupar los escritos de Val del Omar de muy diferentes maneras, pero vamos a hacerlo en primer lugar atendiendo a los que hablan sobre el Tríptico elemental de España. Resulta verdaderamente difícil conocer las fechas exactas de estos documentos, ya que la mayoría de los escritos no se encuentran fechados.

Pero a lo largo de estos escritos encontramos varios elementos recurrentes, por lo que a continuación vamos a hacer un recorrido por los elementos principales y algunas frases significativas de los mismos:

2.3.3.1 Escritos a propósito de Aguaespejo Granadino

El jardín es una de las metáforas recurrentes en José. Val del Omar. Él afirma en uno de sus escritos denominado “Cara a los descreídos y desanimados” en la página 2 que “jardín es contemplar religiosidad, recrear el paraíso perdido, volver a sorprenderse, a asombrarse a entusiasmarse”. En *Aguaespejo granadino* encontramos un sin fin de símiles y paralelismos con ilustres y míticos jardines. Los jardines de la Alhambra se presentan como un paraíso terrenal, en clara similitud con el paraíso del descanso eterno o también del paraíso de Adán y Eva. En todo caso un paraíso ligado a todos los símbolos bíblicos y por tanto ligado a Dios.

Al comienzo de *Aguaespejo Granadino* tras el título de la película se leen unos cartones que más tarde serán

“Una experiencia de belleza recuerda a otras experiencias de belleza vividas anteriormente y, al mismo tiempo, llama también a otras experiencias de belleza venideras. Cada experiencia de belleza recuerda a un paraíso perdido y llama a un paraíso prometido El deseo aspira unirse al deseo original de belleza que rigió el advenimiento del Universo. Cada experiencia de belleza, tan breve en el tiempo y sin embargo trascendiéndolo, lo restituye cada vez la frescura del albor del mundo ” *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Françoise Cheng. Ed. Siruela. p.38

repetidos en la película, en los que puede leerse: “Matemáticas de Dios: el que más da más tiene” Esta frase que al parecer es del Padre Manjón, viene a colación con otros escritos de Val del Omar, “Cara a los descreídos y desanimados” en la página 2, en el que aparece: “Quién quiere tener algo, antes debe haberlo dado”. Sentencias que poseen un marcado sentido religioso pero también otro de orden alquímico, pues en la ejecución del acto enunciado se produce una transmutación de quien lo realiza. Cuanto más das se produce una transmutación mayor en ti que te hace mejor.

En muy curioso encontrar asiduamente tanto en su obra (audiovisual y escrita), como en su propia vida, continuas comparaciones entre oriente y occidente. Val del Omar habla constantemente de Granada como nexo de unión entre oriente y occidente. De hecho, al principio de su carrera profesional, y por recomendación de Froilán Rey, arabiza su nombre pasando de llamarse José Valdelomar López a José Val del Omar.

Otro tema habitual en la obra del granadino es el Agua. En el Sentimiento de Pedagogía Kinestésica de José Val del Omar, podemos ver como en 1932 ya utiliza el agua en un sentido filosófico“...La civilización no avanza, la humanidad se levanta, la criatura enérgica asciende por el mismo eje que describen al caer las cosas inanimadas. Para ponerse de acuerdo es mucho más conveniente iluminar los fines que reprimir los medios”¹⁷⁹ (Val del Omar, 1932). En este escrito se nos anuncian y las claves sobre la intención del agua y de las fuentes de Granada.

¹⁷⁹ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

la voz del agua se levanta intenta y retorna
Habla en lo oscuro y tiene flecos de salpique
claro
Entra retorna por la planta oscura del
sumidero
Surtidor cuerpo ascendente empuja al aire
Con su alabanza empuja a la tierra de las
cuevas
Hace los techos de la Alhambra
Cae a la taza de plata y escapa llorando por el
Sumidero regresa a lo oscuro vino por la
sístole
Ausencia vacío melancolía sueños y palpable
realidad
Hay que cultivar las plantas del encanto que
destroza el turismo
Explicación a medias el misterio de los dibujos
en los azulejos dinámica creación de
primer impulso
Geometrías remolinos bloqueados, la fuerza
Centrípeta y la centrífuga cristalizada
Explicación de las tensiones.¹⁸⁰ (Val del
Omar, s.f. p.6)
“Suspensas vi las aguas fugitivas”¹⁸¹ (Val del
Omar, s.f. p.2)

2.3.3.2 Escritos a propósito de Fuego en Castilla

Otro elemento, en este caso el fuego es otro gran protagonista de sus obras. En “Fuego en Castilla”

¹⁸⁰ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁸¹ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

hablará de que el ama arde y el que arde lo hace a la velocidad de la luz.

2.3.3.3 Vida y Color:

Son constantes en la obra valdelomariana las referencias al color, en tanto que relación con ciertos aspectos de la vida. Se citan a continuación una serie de textos escritos por Val del Omar donde se hace patente este interés por el color.

“Bailando sobre la curva del suelo verde, obedezco”¹⁸² (Val del Omar, s.f. p.6)

“agujero negro descompresión rojos” (Val del Omar, s.f. p.7)¹⁸³.

“noche azul-verde día violeta rojo” (Val del Omar, s.f. p.3)¹⁸⁴. En este texto habla sobre el amor corazón en palabras del propio Val del Omar.

“Dios, el mundo entero en los pliegues de lo chiquito en un grano de granada por la savia la clarividencia el rojo enérgico sangre vegetal tramas que entrama luz laser entrañas en la cohesión amor”¹⁸⁵ (Val del Omar, s.f. p.5)

¹⁸² Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁸³ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁸⁴ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁸⁵ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

“Bailando sobre la curva del suelo verdes, obedezco”...”agujero negro descompresión rojos”¹⁸⁶ (Val del Omar, s.f. p.6)

“Noche azul-verde día violeta rojo”¹⁸⁷ (Val del Omar, s.f. p.7)

2.3.3.4 Diferencia entre cine y cinema.

Del mismo modo se citan a continuación una serie de textos escritos por Val del Omar donde se muestra la diferencia entre cine y cinema tan importante para el autor.

Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación anti-intelectual con el instinto. Puedo deciros que en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse.¹⁸⁸ (Val del Omar, 1932)

...El cinema por esencia pura, actualiza y excita el valor sumo de la universidad, ese sentido de la continuidad histórica tan manoseado. Porque

¹⁸⁶ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁸⁷ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

¹⁸⁸ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

la cámara que capta el mayor número de movimientos inconscientes-lenguaje de la vibración espontánea, de la verdad-tiende a que esos movimientos sean subconscientemente absorbidos, obrándose un afectivo recorte personal de estos procesos documentales; líneas que en cada uno describen una vereda económica, una ruta asequible a sus aptitudes y facultades; en una palabra, un camino abierto hacia el mundo de los propios progresos. Pero no queda ahí el cinema. El cinema que es la máquina libertadora por excelencia, tiene una misión animadora que cumplen sus imágenes en movimientos y en ritmos llenos de simpatía, imágenes óptico-acústicas u ópticas y acústicas en choque son por encima de todo imágenes motrices; y éste sin duda es el gran valor del cinema en estos tiempos en que vivimos el hundimiento absoluto de nuestras formas de vivir...”¹⁸⁹(Val del Omar, 1932)

...El cinema -no el cine, espectáculo en crisis, no el cinematógrafo sala-teatro, sino el cinema-, es el procedimiento de retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos, la vía flotante, el conducto libre por el que pueden en cualquier momento deslizarse los documentos arrancados al espacio y al tiempo. Asegurar conmigo que el cinema está comenzando, que en su aspecto técnico, físicamente, no se ha llegado ni siquiera a la humanización, y psíquicamente no se ha

¹⁸⁹ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

comenzado apenas a hacer nada porque es la psicología experimental quien tiene la palabra. El cinema hoy día utilizado discretamente es una máquina que viene a substituir al libro y al maestro... Substituye al libro porque lo que sólo es útil retener es la verdad científica expresada por el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica. Substituye al maestro en serie por su mejor continuidad, por su mejor método, pues yo preferiría que éste se limitara a mostrar el mundo sin explicaciones y luego a procurar la convivencia real, afectiva, del niño con sus camaradas. Comunidad para experimentar la relación y con ello retener para siempre aquellas intuiciones éticas que surgen de los actos de armonía ¹⁹⁰ (Val del Omar, 1932)

2.3.3.5 Cine como instrumento de pedagogía.

Son muchos los escritos por Val del Omar sobre el cine como elemento pedagógico. A continuación citamos algunos a modo de ejemplo.

José val del Omar dice en uno de sus textos claves titulado Sentimiento de la pedagogía Kinestésica:

El conocimiento nuevo, que es el que sirve a cada uno en su vida, que es el verdadero progreso, es un conocimiento que ha de esculpir las emociones en nuestra alma... Yo, educadores, veo que en la enseñanza hay que desdoblar esa

¹⁹⁰ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

perversión, nivelando estas descargas de energía, acercando, como diría Freud el Ello y el Yo, identificando esas actividades, conscientes e inconscientes, como plano de distintas densidades en un mismo recipiente... ¿Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora?¹⁹¹. (Val del Omar, 1932)

. ...El cinema hoy día utilizado discretamente es una máquina que viene a substituir al libro y al maestro... Substituye al libro porque lo que sólo es útil retener es la verdad científica expresada por el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica. Substituye al maestro en serie por su mejor continuidad, por su mejor método, pues yo preferiría que éste se limitara a mostrar el mundo sin explicaciones y luego a procurar la convivencia real, afectiva, del niño con sus camaradas. Comunidad para experimentar la relación y con ello retener para siempre aquellas intuiciones éticas que surgen de los actos de armonía¹⁹² (Val del Omar, 1932)

El cine de las misiones pedagógicas. José Val del Omar habla en uno de sus textos del problema existente con el material que se exhibía durante las proyecciones de Misiones Pedagógicas:

¹⁹¹ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁹² Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

... El problema se plantea para nosotros en el material de exhibición. En la falta de buenas películas, en lo inapropiadas que resulta las poquitas que hay para un campo tan puro como son los pueblos de España. Las misiones los reforman, ajustando sus montajes y títulos a la sensibilidad de nuestros campesinos, pero de todas formas esto deja mucho que desear. Las Misiones sienten la necesidad de producir sus películas, pero es tan abrumador su encargo principal de roturación que no pueden ni disponen de medios para tal empresa... El pueblo aislado y humilde es para nosotros el mejor juez que puede decidir sobre la calidad de las cintas. Con qué naturalidad rechaza todo lo falso sin inmutarse. Cómo deleita la buena película. Cuánto extraña todo ese ritmo superficial y pasajero. Como se desinteresa por lo lejano. Toda esta reacción tan inédita y extraña nos hace tener presente el gran daño que tiene que producirle un cinema emboscado. Desde la evasión del ideal, con su complejo de inferioridad, y como final, el hexodo, el abandono del pueblo, de sus héroes, de su cementerio, hasta la dislocación vital y social que esa falsa cultura que en él prendió puede producir...¹⁹³ (Val del Omar, s.f)

El cine nos hace niños

“ ...Lo más encantador del cine es que nos hace a todos niños, nos pone a todos en marcha, nos baña en ultra-violeta y ozono, se ríe de nuestra pobre metodología, y juega con ella creando una expectación poética; la misma que nos da la vida como seres humanos. Cosas ilógicas. Cosas

¹⁹³ Val del Omar, J. (s.f.). Las Misiones Pedagógicas y el cine. Documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

inestables. Saltarines a ralentí. Media hora en el aire. Presentimientos de vértices, de crisis, sentimientos de retraso, de aceleración, que le hacen a uno seguir caminando para encontrar la lógica y la estabilidad, que es la armonía. Que creo que es la libertad ética.”¹⁹⁴ (Val del Omar,1932).

2.3.3.6 Referencias bíblicas.

José Val del Omar en Sentimiento de la pedagogía kinestésica dice “ganarás el pan con el sudor de tu frente” es tanto como decir “no escarmentarás en cabeza ajena”, y esto el ejército de intelectuales no lo comprende.”¹⁹⁵ (Val del Omar, 1936).

“...Los frutos del árbol mental son buenos o malos y todo depende del espíritu y del sentido con que se utilicen...”¹⁹⁶ (Val del Omar, 1959, p.24)

“...Empezamos a estar a todas horas rodeados de serpientes alucinantes que, por repetición o por sorpresa, nos estimulan a comer frutos innecesarios y hasta nos acogotan con sus machacantes imperativos categóricos. ...”¹⁹⁷ (Val del Omar,1967)

Amar es ser lo que se ama, frase de San Pablo muy utilizada por Val del Omar a lo largo de su obra.

2.3.3.7 Al cielo se sube con las manos.

¹⁹⁴ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁹⁵ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁹⁶ Val del Omar, J. (1959) Vivencia de apoyo mutuo. *Revista. Espéctaculo* nº 133 p. 24.

¹⁹⁷ Val del Omar, J. (1967) Introducción a una nueva lengua. Documento mecanografiado. . Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

En otro de los numerosos textos del cineasta encontramos: “Yo entiendo la vida como un viaducto hacia un ideal, hacia un plano superior. Pero una actitud no solo intencional mística sino algo más encarnado, la vida como acción meta-mística, una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos...”¹⁹⁸ (Val del Omar, 1934)

Este párrafo del texto las Misiones Pedagógicas y el cine encaja perfectamente con aquello que aparece en el Prefacio de *El retorno de los Brujos* de Louis Pauwels y Jacques Bergier :

“Tengo una gran torpeza manual y lo deploro. Me sentiría mejor si mis manos supiesen trabajar. Manos capaces de hacer algo útil, de sumergirse en las profundidades del ser y alumbrar en él un manantial de bondad y de paz. Mi padrastro (al que llamaré mi padre, pues él me educó) era obrero sastre. Era un alma vigorosa, un espíritu ralmente mensajero. Decía a veces sonriendo, que el primer fallo de los clérigos se produjo el día en que uno de ellos representó por primera vez un ángel con alas; hay que subir al cielo con las manos....”¹⁹⁹ (Bergier y Pauwels, 1981)

2.3.3.8 La hora de los poetas mecánicos

Val del Omar hace referencia constante a Santiago Ramón y Cajal cuando decía “Misión trascendental del educador es desarrollar alas en los que tienen manos y manos en los que tienen alas. Sólo trabajando se enseña a trabajar. Como decía Cisneros, fray Ejemplo es el

¹⁹⁸ Val del Omar, J. (1934), *Las Misiones Pedagógicas y el cine*. Documento mecanografiado, para la conferencia en Unión Radio en el ciclo de Charlas sobre Cinema. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

¹⁹⁹ Bergier J y Pauwels L. (1981) *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza y Janés.

mejor predicador”. Y continuaba“...Yo pienso que es hora de poetas meca-místicos. Hombres que sientan y hagan sentir la mecánica invisible en la que estamos sumergidos palpitando...”²⁰⁰ (Val del Omar, 1967)

2.3.3.9 De Roma a Oriente

Son constantes en su obra las referencias a Oriente y a Granada como punto de encuentro entre Oriente y Occidente. Se citan a continuación una serie de textos escritos por Val del Omar que ponen de relieve ese nexo de unión y que nos servirán a modo de ejemplo.

“Comprensión occidente vértice

Expansión oriente vórtice

Sobre montados se buscan

En un éxtasis dinámico azulejo fundamental”²⁰¹ (Val del Omar, s.f.).

Para el Islam (espacio-tiempo) todo transeúnte en lo inmóvil. El origen de todas las cosas las unifica. La esencia cristaliza la existencia. El aquí ahora engendra el futuro cada forma se desliza y engendra la futura la existencia es apariencia en tiempo-espacio la esencia se vierte fuera para encontrarse con otra fuera fluencia arabesco arte de la limitación y la renuncia.

Para qué! Evadirse del pasar. La vida se remansa se estanca aquieta monasterios clausuras.²⁰² (Val del Omar, s.f)

²⁰⁰ Val del Omar, J. (1967). Introducción a una nueva lengua. 3 de mayo de 1967. Documento mecanografiado.

²⁰¹ Val del Omar, J. (s.f) sin título, documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

2.3.3.10 Arte y técnica, la tecné griega.

Val del Omar, también habla sobre la separación entre el cerebro y el corazón. De la incomunicación entre el arte y la ciencia. Nos habla de lo importante que es la unión de estas dos facetas. A modo de ejemplo podemos observar estos textos.

En Sentimiento de la pedagogía kinestésica nos dice:

Creo firmemente que nuestra actividad psíquica se ha complicado extraordinariamente, creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimiento de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia.²⁰³ (Val del Omar, 1932)

Y en el mismo texto también continúa diciendo:

“...Goethe decía “sólo aprendemos de aquel que amamos”; yo os digo: debemos impedir al niño que concentre su simpatía sobre lo personal, debemos ponerle en comunicación con el todo humano, con el mundo entero para que se vaya construyendo sus ideas, fundiéndose a todo prójimo en ese anhelo de armonía ¿Y cómo traerle al niño, no el maestro y la escuela, sino todo el mundo? Las máquinas han obrado el milagro y obrarán en día no lejano un milagro más completo, producirán la sensibilización

²⁰² Val del Omar, J. (s.f) sin título, documento manuscrito.

Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²⁰³ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

mediante el ensueño del cinema...”.²⁰⁴ (Val del Omar, 1932)

Como ejemplo de lo expuesto por Val del Omar, podemos leer la frase de Blake: “Los grandes fines nunca tienen en mente los medios, sino que los producen espontáneamente”. (William Blake),

2.3.3.11 Tira tu reloj al agua.

Otra de las grandes obsesiones del granadino es el Tiempo.

En numerosos escritos hace referencia al título que Eugeni Bonet pondrá a su obra *Tira tu reloj al agua*. En la página 3 de su escrito “cara a los descreídos y desanimados” habla de que “El tiempo es lo que el hombre busca y se le escapa”. Y en la página 5 nos dice que “Dios nos reparte puñados de su tiempo”²⁰⁵.(Val del Omar, s.f. p.5)

En el mismo texto continúa diciendo acerca del tiempo: “La experiencia de suspender la respiración para que descubra que su combustión no puede detenerse que su horario no les pertenece que están prestados ni pies ni suelo en una cosa que llaman tiempo”²⁰⁶

²⁰⁴ Val del Omar, J. (1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

²⁰⁵ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

²⁰⁶ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

Continúa diciendo: “El futuro nos viene de frente nos empuja y nos hace andar de espaldas”²⁰⁷ (Val del Omar, s.f. p.1)

“El tiempo es lo que el hombre busca y se le escapa”²⁰⁸ (Val del Omar s.f.p.3)

“Dios nos reparte puñados de su tiempo”²⁰⁹ (Val del Omar, s. f. pg.5)

El paraíso cerrado para muchos es el Tiempo

El espacio es el velo del tiempo (que cubre) camino de turistas en Granada

Dos figuras los contemplan se despegan son chocantes

Llenan de heridas manchan historia son ruinas vivientes azafatas del tiempo en este rincón del planeta

Que nos conducen a la cámara de descompresión al respiro

Aljibe base de agua muda y ciega

La opacidad y reflexión es espacial

Resonar de corazones en acuario de temblores

²⁰⁷ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

²⁰⁸ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

²⁰⁹ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

Gota eléctrica guiando vértice Vórtice en gran
ojo que

Germina y me observa en remolino

Todo retorna en su raíz

Quien quiere tener algo antes de haberlo dado

Jardín es contemplar religiosidad recrear el
paraíso

Perdido volver a sorprenderse a asombrarse

A entusiasmarse. Pairidaeza única del sueño
realizada

La prisa vela tapa escamotea ciega visión

Tapa lo que está transparente donde nuestra
vista no se apoya

No se refleja.

La prisa borra lo que no se decanta detrás de
los ojos

La mirada un ego a otro ego

Todo lo que no palpita esta muerto

Los sentidos nos ciegan las entrañas

Hay que comunicarse con estas

La vida en ocasiones levanta el velo de su
rostro sosegado

Y nos descubre su hermosura

Somos vida y velo eternidad respeto
encantamiento

Tiempo es todo lo que se termina deseando
por no estar presente

Turismo al paraíso

El tiempo es lo que el hombre busca y se le
escapa.²¹⁰ (Val del Omar, s.f. pg.3)

Nuestro tiempo-espacio es un gran cepo que
nos enjaula.

En Andalucía como en todo Oriente la falta de
puntualidad es un hábito normal

En occidente en un gozo encontrarse en vacío
con un puñado de tiempo propicio del todo y
en la no acción flota hacia el todo sol luna
estaciones relojes cósmicos en occidente nos
mojemos las horas rompemos los ritmos sobre
montamos el marcapaso. Imponernos.

El corazón tras de nuestra retina se afecta por lo
que vemos

Por encima y por debajo de lo Fisiológico y
psíquico nos ordena los ritmos biológicos en
conciencia cristalizada universal. Ecológica.

La vida es nacimiento permanente todo es
cambio mutación se genera.

²¹⁰ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Di encéfalo y corteza cerebral se combinan emociones mente.

Efluvios duda estimulante energía en la diferencia latido vida palpito dualismo en una criatura reside todo el Universo dormido casi siempre savia sabia.

“Tu quemas tu energía en un tiempo-espacio latido interior, espacio-Tiempo. Tiempo es corazón alcanza al Tiempo cruzando la barrera del espacio-tiempo alcanzando estallando el alma responde a la eternidad, territorio Tiempo.”²¹¹ (Val del Omar, s.f.)

Nuestro tiempo espacio es un cepo.

Cada vez el hombre requiere de más tiempo. Necesita conseguir tiempo. No tiene tiempo de nada. Se rodea de todo tipo de artefactos y elementos que le prometen ahorrar tiempo: máquinas que cocinan solas, comida preparada o precocinada...). En cambio por otro lado existen un sin fin de elementos de ocio que le sirven para pasar el tiempo: centros comerciales y de ocio en los que las familias pasan el fin de semana consumiendo y gastando su tiempo. Ese que precisamente han tenido que ahorrar con anterioridad. Queremos ahorrar tiempo y dinero, pero fundamentalmente para acumularlos y luego gastarlos. Tanto tiempo como dinero van ligados, unidos de la mano, en los centros comerciales, sometidos a los dictados del consumo, encaminados a procurar satisfacer lo que nos demanda la publicidad, curiosamente para entreteneros y hacernos perder el tiempo...

²¹¹ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Absurdamente el hombre dedica gran parte de su vida intentando luchar contra el tiempo, para luego tirarlo por la borda.

Val del Omar en cambio nos propone que tiremos nuestro reloj al agua.

2.3.3.12 El Jardín de las delicias

Para Val del Omar el jardín cobra mucha importancia: “Jardín es contemplar religiosidad recrear el paraíso perdido volver a sorprenderse a asombrarse a entusiasmarse”²¹² (Val del Omar, s.f. p.2)

2.3.3.13 Éxtasis

Con Val del Omar, podemos hablar del primer poeta místico del cine y lo corroboramos en frases como estas:

“El éxtasis es como salirse de la palpitación y quedar sin pies ni suelo, suspensos en un punto”²¹³ (Val del Omar, s.f. p.3) y en la siguiente página continúa diciendo: “Vistas las cosas desde nuestro yo, todo desde

²¹² Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²¹³ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

el principio, lo tenemos perdido, por mortales”²¹⁴.
”²¹⁵(Val del Omar, s.f. p.4)

San Juan de la Cruz va a ser uno de sus soportes
intelectuales y sobre el mismo dice:

La trayectoria de la poesía de San Juan de la
Cruz es semejante a la del rayo luminoso que
cruza flechero entre tenebrosidades los penetra
y desaparece dejando tras de sí redimidas a las
tinieblas y a la oscuridad iluminada lo
misterioso seguirá siéndolo pero queda
revestido por la claridad de ese hombre que lo
cruzó como una gracia. (Val del Omar, s.f.)²¹⁶

2.3.3.14 Dios

Dios, en un sentido muy amplio del término, va a ser
uno de sus grandes temas.

“El mundo entero en los pliegues de

Lo chiquito

En un grano de Granada por

La savia la clarividencia

El rojo enérgico sangre vegetal

Tramas que entrama luz láser

Entrañas de la cohesión amor”²¹⁷ (Val del Omar, s. f.
p.5)

²¹⁴ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²¹⁵ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²¹⁶ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*,
documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²¹⁷ Val del Omar, J. (s.f.). *Cara a los descreídos y desanimados*,
documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Por su parte también nos explica qué significa ver a
Dios

“Ver a Dios es ver todo a la vez. (Conciencia)” (Val del
Omar, s.f.p.2)²¹⁸ En el mismo texto en la pagina 6
continúa diciendo: “Surtidor cuerpo ascendente
empuja al aire con su alabanza empuja a la tierra de las
cuevas hace los techos de la Alhambra...” ... “Oye
Dios lo que te digo esta vida no la quiero”, respirar es
arder.”²¹⁹ (Val del Omar, p.6)

En un documento manuscrito por Val del Omar
fechado el 9 de septiembre de 1981, un año antes de su
muerte, dice lo siguiente “Tengo idea de que el
tríptico en BN elemental sobre España es cosa de cine
de arte y ensayo y de tres cortos de 20 minutos para la
TV = 60. Galicia Castilla Andalucía-Tierra Fuego Agua
su historia”²²⁰. (Val del omar, 1981)

Como ya hemos anunciado podemos ver infinitas
referencias a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa “el
éxtasis es como salirse de la palpitación y quedar sin pies
ni suelo, suspensos en un punto”²²¹ (Val del Omar, s.f.
p.3)

La importancia de Dios “Vistas las cosas desde nuestro
yo, todo desde el principio, lo tenemos perdido, por
mortales” ²²²(Val del Omar, s.f. p.4)

2.3.3.15 Espectador expectante.

²¹⁸ Val del Omar, J. (s.f.). *Vertice Vórtice*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²¹⁹ Val del Omar, J. (s.f.). *Vertice Vórtice*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²²⁰ Val del Omar, J. (1981.). *Sin Titulo*, documento manuscrito.
Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²²¹ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²²² Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento
mecanografiado. Recuperado de [http:// www.
Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Val del Omar, tiene muy en cuenta al espectador en su obra, es la parte más importante. Todo se centra en el efecto que pueda tener en él.

ruido del corazón en la sala = mirada

Cuando los espectadores aparecen en la pantalla

Están boca abajo

ojo-micro mundo mirada tientos

Ojo comunitario. Fóvea avanzando extra fóvea retrocediendo

El espectador cree avanzar pero retrocede.²²³
(Val del Omar s.f)

2.3.3.16 Amor

El gran tema del autor, por supuesto el amor: “En esta vida solo el amar vale la pena de sufrirla”²²⁴ (Val del Omar, s.f. p.2)

2.3.3.17 Unidad

Y como fin de todo por supuesto la Unidad;

“Si la unidad me atrajo fuertemente la intuí en todo lo desgarrado y tal secreto quiso ayudarme a comunicarlo”²²⁵ (Val del Omar, s.f)

“Me dirijo a descubir por medio del espectáculo (la vida en verdad es un gran espectáculo donde

²²³ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²²⁴ Val del Omar, J. (s.f.). *Vertice Vórtice*, documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

²²⁵ Val del Omar, J. (s.f.). *Sin Título*, documento manuscrito. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

sonámbulos hablamos) esa Unidad que tanto me atrae)”²²⁶ (Val del Omar, s.f)

2.3.3.18 Vías libres al espejo aproximante.

En 1976 y según podemos entender de un texto manuscrito de José Val del Omar en el que ve con bastante optimismo el advenimiento de una democracia: “Como verán, siento en mi carne el dolor de la incomunicación española de este período político que ha finalizado; y espero que el tiempo que viene, sembrando Vías Libres, aprendamos a comprendernos para beneficio colectivo.”²²⁷ (Val del Omar, 1976)

2.3.4 Val del Omar y la crítica

En la trayectoria profesional de Val del Omar la crítica ha sido de vital importancia.

El Primer artículo publicado en el Semanario La Pnatalla en Madrid el 30 de septiembre de 1928 constituye el pistoletazo de salida en la carrera del autor. Lo presentan de la mano de Florián Rey, persona muy importante de la época. En este artículo se habla de los tres inventos, la óptica temporal de ángulo variable (actual objetivo zoom), la pantalla cóncava apanorámica y la iluminación en movimiento.

De hecho este artículo es el documento que atestigua a Val del Omar como inventor del zoom ya que lo registró dos años más tarde la casa Zoomar.

²²⁶ Val del Omar, J. (s.f.). *Sin Título*, documento manuscrito. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

²²⁷ Val del Omar J. (1976), *Vías libres al espejo aproximante*. Documento mecanografiado. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

También encontramos mención a Jose Val del Omar por parte de Luis Cernuda, compañero de Misiones de Val del Omar en el diario Luz el diez de octubre de 1933.

También se hará mención al autor en la revista sindicato del espectáculo en Madrid en marzo de 1944.

Diario España en Tánger en Octubre de 1952

Diario Informaciones, donde realiza un comentario sobre Val del Omar Alfonso Sánchez en 1955

También la Revista Oficial del Sindicato del Espectáculo de Madrid en 1958

Informaciones también se hace eco de su viaje a México en 1960

En México en Cine Mundial se hace su presentación en el Condominio Cinematográfico.

En 1961 son varios los periódicos que se hacen eco de los éxitos de Fuego en Castilla.

Especialmente en 1961 es el artículo publicado en Madrid en Triunfo.

En 1962 Manuel Villegas López escribe un ensayo sobre José Val del Omar que también va a constituir un hito en la crítica a favor de Val del Omar. Lo hará en el número 184 de la Revista Insula.

Jorge Oteiza en Quosque tandem...i publicado en San Sebastian en 1971. En este artículo Oteiza hablará de los encuentros con Val del Omar por los pasillos de los ministerios aún teniendo que dar explicaciones a sus años.

Otro de los artículos más influyentes en su vida va a ser el de Amos Vogel Films As a Subversive Art en New York en 1974.

También se hará eco Le Cinema Art Subversif de París.

Recogerá el Centro Pompidou su obra en su Antología Cine de Vanguardia en Paris de marzo a abril de 1982, tan sólo tres meses antes de su fatídico accidente de tráfico en Julio.

En este último año también hablará de Val del Omar en Junio la Filmoteca Nacional de España en su Cine Español de Vanguardia.

El resto de artículos ya son póstumos aunque es cierto que gracias a la crítica la figura de Val del Omar no ha hecho más que crecer desde su muerte hasta nuestros días.

El culmen de este crecimiento lo ha tenido con la Exposición Desbordamiento Val del Omar en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

2.4 Obra previa a Aguaspejo granadino

2.4.1 Proyecciones precinematográficas.

2.4.2 En un rincón de Andalucía.

2.4.3 Estampas (1932). Grabaciones durante las Misiones Pedagógicas (1931–1935)

2.4.4 Fiestas Cristianas, Fiestas Paganas (1934–35).

2.4.5 Vibración en Granada (1935)

2.4.6 Película familiar (1933–1939)

2.4 Obra previa a Aguaspejo granadino

A continuación se realiza un breve viaje por las obras previas a la que nos ocupa, Aguaspejo Granadino. Como se ha insinuado en otras ocasiones, ésta obra supone un punto disruptivo en el trabajo de Val del Omar, y para poder abordarla hay que buscar el germen sin duda en los antecedentes de sus propios ensayos y trabajos. Aquellos que le permitieron la adquirir las destrezas y el pensamiento capaz de volcarse en esta su primera gran obra.

2.4.1 Proyecciones precinematográficas.

Los antecedentes del cine de Val del Omar los encontramos muy tempranamente en una camarilla de internado de los Escolapios de Granada. A los nueve años, jugando, como empiezan todas las cosas serias, Val del Omar realizó sus primeros escarceos con el cine. Llevó a cabo sus primeras “proyecciones precinematográficas”. Y fue debajo de su cama, usando un sencillito pañuelo como pantalla. Entonces pintaba unos cristalitos, y usando una vela a modo de linterna, proyectaba imágenes sobre la improvisada “pantalla”.

2.4.2 En Un Rincón de Andalucía.

Unos cuantos años más tardes del simpático episodio de la cama, un joven José Val del Omar que en 1925 contaba con tan sólo 21 años de edad, se dispone a fronta su primer encuentro serio con el cine. Compró por 3500 pesetas una cámara de segunda mano, de 35mm. La misma con la que se había grabado el film Currito de la Cruz. Existe constancia de que para rodarla contó con Gitanos, a tenor de lo

publicado en la revista Arte y Cinematografía, que anuncia su grabación en 1925. En dicho artículo se informa de que Val del Omar está terminando su primera película, que será llamada Lucerito. La película que finalmente será titulada En un rincón de Andalucía, costó 150 000 pesetas, y fue financiada con dinero proveniente de su familia materna. Utilizó para rodarla 21000 metros de negativo y obtuvo 6 rollos finales de película. Los comienzos son difíciles, y el joven Val del Omar quedó muy descontento con el contenido del negativo, tanto que acabó por destruirlo. Sin duda constituiría ahora un valioso testigo para un ejercicio de arqueología o psicoanálisis cinematográfico, pues esas primeras imágenes filmadas que podrían avergonzar a Val del Omar, constituirían un valioso testimonio de su aprendizaje un documento importante para entender la construcción de su mirada. En una entrevista concedida a Tomás Melgar, veintidós años más tarde, Val del Omar reconoce un valioso aprendizaje en este su primer desencanto: “La Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu”.

2.4.3 Estampas (1932). Grabaciones durante las Misiones Pedagógicas (1931–1935)

Val del Omar participó muy activamente en las Misiones. Pedagógicas. Se estima que durante esta etapa de las Misiones tomó más de 9000 fotografías y rodó más de 40 documentales.

La recopilación denominada Estampas 1932 es una obra colectiva cuyo montaje sí que parece que corrió a cargo de José Val del Omar.

En 1932, se dispuso a abordar un interesante y ambicioso proyecto: con motivo del centenario de

Cuentos de la Alhambra de Washington Irving le propuso a Federico García Lorca el abordar una síntesis de tres de los cuentos. Pero, según dice Florentino Soria, al poeta le asustó la falta de medios y el proyecto finalmente no llegaría nunca a emprenderse.

2.4.4 Fiestas Cristianas, Fiestas Paganas (1934–35).

Se trata de una cinta que Val del Omar registró en la Semana Santa de Lorca, la Semana Santa de Murcia, la Semana Santa de Cartagena y Las Fiestas de Primavera de Murcia durante los años de 1934–35.

2.4.5 Vibración en Granada (1935)

Esta obra constituye un verdadero, si no ensayo, sí un muy importante antecedente de Aguaespejo Granadino. Es rodada en Granada en julio de 1935, durante dos días consecutivos. Seguramente empleó material de las Misiones Pedagógicas pero al margen de ellas.

La obra comienza con un título que presenta a la Alhambra como Fortaleza, Palacio, Paraíso. Y en ella registra los mismos surtidores de agua que tanto atrajeron su atención durante toda su vida y que pocos años después filmará tan magistralmente en Aguaespejo Granadino.

En esta obra nos cuenta mediante títulos algunas vivencias de los personajes. Aspectos de carácter narrativo a los que ya no recurrirá en Aguaespejo granadino. En esta obra también se hace uso, tal vez por primera vez, del intenso color verde que luego volverá a usar tomando gran importancia en Aguaespejo Granadino.

2.4.6 Película familiar (1933–1939)

Val del Omar, también aprovecha este medio, el cine, para filmar escenas familiares y cotidianas para tener un archivo de las mismas. Como muestra de ello encontramos una película familiar tomada en Granada, Valencia y Madrid, que fue rodada con una cámara de 16 mm.

Todo está listo para afrontar la que se puede considerar su primera obra madura.

2.5 Aguaespejo Granadino

2.5.1 Contexto histórico de Granada

2.5.2 Guión y filosofía de Aguaespejo
Granadino

2.5.3 Y Aguaespejo vio la luz

2.5 *Aguaespejo Granadino* (1953–1955)

Aguaespejo granadino es la primera obra madura de Val del Omar, y constituye, junto a otras dos, *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico* el denominado Tríptico Elemental de España, Línea que atraviesa España diagonalmente, desde Granada a Santiago de Compostela, pasando por Valladolid.

Aguaespejo granadino es la primera obra conocida de José Val del Omar, ya que como se ha comentado, su verdarera ópera prima *En un rincón de Andalucía* su antecesora, fue destruida por el propio realizador al contemplar desencantado el material que había logrado registrar.

Su primer trabajo importante se concibe pues centrado en la ciudad de Granada, cuna del autor, aunque por aquel entonces ya no habitaba en la ciudad, pues como tantos otros artistas del momento se había trasladado a Madrid en busca de ocupaciones y oportunidades.

Regresa pues a Granada y más concretamente se dispone a filmar su cinta tomando como puntos principales La Alhambra y el Albaicín.

2.5.1 Contexto histórico de Granada

Dada la importancia que la ciudad de Granada tiene en el film conviene dejar algunos apuntes del contexto histórico de la ciudad.

Granada, ciudad nazarí, último reino musulmán de la Península Ibérica, se encuentra ubicada entre la vega del Darro y el macizo de Sierra Nevada donde se

encuentran algunos de los picos más altos de la Península, como el Mulhacén y el Veleta.

El origen de la ciudad arranca en un poblado ibérico denominado Ilbyr en el que habitaba el hombre hace ya unos cinco mil años, en el área que hoy es conocido como el barrio del Albayzín. Dos mil quinientos años atrás, este consolidado asentamiento, comercializaba con griegos y fenicios que llegaban hasta aquí por el Mediterráneo. El poblado estuvo dominado por cartagineses, por lo que las guerras que se sucedieron entre estos y los romanos afectaron mucho al poblado. Tras el triunfo romano se cambió el nombre del poblado a Ilíberis. El cristianismo llegará pronto a la nueva ciudad. También se conocerá como Elvira. Tras la caída del Imperio Romano y la invasión de los bárbaros, los visigodos se adueñan de la ciudad y la convierten en una fortaleza.

Pero sería la llegada de los árabes la que cambiaría radicalmente la ciudad. Al otro lado del Darro existía un asentamiento judío denominado Granatha Alyejud. Cuando las dos villas se unen se quedan con el nombre de Granatha.

“La ciudad en un primer momento depende del emirato y posteriormente del califato de Córdoba. Pero cuando éste cae, en el año 1013, Zawí ben Zirí sitúa en ella la capital de un reino de taifa que abarcará las actuales Málaga y Granada. Esta situación sólo aguanta hasta el 1090, cuando cae a manos de los almorávides primero y de los almohades después, en el año de 1156. Se sucede entonces un largo periodo de luchas intestinas que culmina cuando Muhammad in Nasr, llamado Alhamar de Arjona, entra en la ciudad en 1238 y se toma el trono. Con ello se funda la dinastía nazarí que a la postre otorgará a Granada su

época de mayor esplendor. Alhamar consolida el reino nazarí admitiendo el vasallaje a Fernando III, gesto por el que logrará perdurar la dinastía durante casi 250 años, hasta el reinado Boabdil, último rey nazarita.

En 1489, la totalidad del reino salvo su capital ha caído en poder de los Reyes Católicos. La capital cae también, tras un prolongado asedio, el 2 de enero de 1492 día en el que Boabdil hace entrega de sus llaves a los nuevos monarcas cristianos. Las capitulaciones entre cristianos y musulmanes respetaban las costumbres, la religión la lengua árabe. Pero esto quedó sólo en papel mojado. Enseguida, la situación se endurece para los moros que no han salido de Granada. Se obliga a bautizar a todos y en 1568 estalla la revuelta en Las Alpujarras. Granada es cristiana.

Con esta obra José Val del Omar recupera un proyecto de anteguerra. Vuelve al cine después de dieciocho años de silencio fílmico, exceptuando las mencionadas filmaciones familiares.

*“Ágüaespejo granadino constituye una muestra de cine de poesía en su estado más puro, proponiendo una cosmovisión singularísima, de profunda impregnación mística y oriental. Y posee eso que le gustaba tanto a su coetáneo Buñuel, misterio.”*²²⁸
(Gubern, 2004,p.54)

²²⁸ Gubern, R.. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

2.5.2 Guión y filosofía de Aguaespejo Granadino

A continuación se transcribe el escrito que José Val del Omar presentó en el Ministerio de Cultura a propósito del guión de “Aguaespejo Granadino”.

-IDEA.-

El agua es espejo de la vida del hombre

-MOTIVO OCASIONAL

El surtidor granadino es el duende que baila una “seguiriya” sin fin.

ESCENARIO

Como peces en estanque, como girasoles en el monte, así están sujetas las criaturas en la palma de la mano del Destino. Sumergidas en un Ser que palpita, bailan y sueñan. El pleno misterio las envuelve.

La noche las lleva a los verdes estanques donde se entierra la luna. El día al azul como surtidores que aspiran a nubes y con nubes que se entregan a la luz.

En el valle de las diferencias, donde se acuna el río de la vida, las piedras y el agua cantan, y dos culturas se entre devoran alumbrando.

MOVIMIENTO PRINCIPAL

Un movimiento ascensional de subir, subir y subir, uniformemente retardado hasta que el

agua se hace bola, cede, se desmadeja, cae acelerada y retorna a la tierra.

RESUMEN.

Quiere ser esta cinta una ristra de gritos subiendo desde las malas entrañas a las estrellas. Ensartada para contagiar conciencia del baile de nuestra vida: LA GRAN SIGUIRIYA las de las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo.

La obra cuenta con una voz en off, aportada por Teófilo Martínez (1913–1995), que en 1955 ganó un premio ondas al mejor locutor, en su segundo año de celebración. Premio que volvería a ganar en 1963. También recibió una Antena de Oro.

La obra, según señala el propio Val del Omar en un documento que redacta para explicar la proyección al tribunal del Ministerio de Cultura, utiliza la Técnica Diafónica.

El sistema Diáfono fue registrado por mí, en España en 1944. El primer aparato fue construido en 1943. El Diáfono magnético en 1948. El primer equipo sonoro sincrónico de 6 pistas fue construido por mí en 1949, 3 años antes de que hiciera su aparición el Cinerama primer sistema estereofónico magnético para el cine norteamericano.

El sistema diatónico actual sincrónico, sobre patente de 1953, me ha sido copiado en 1954 por la R.C.A. de Camdem, EE.UU.

(dispongo de la documentación aclaratoria) y ha sido propuesto estándar en el Congreso de Fildelfia de 1954 y en el de Estocolmo, en Julio de 1955, y por mí en el de Torino en Octubre del mismo año.

Los Estados Unidos e Italia, y allí concretamente los estudios de Fono-Roma y Titanus emplean esta cinta como registro base para luego transcribirla a los soportes con imagen; en cambio en España nadie se ha preocupado de esta fórmula española.

Lo verdaderamente interesante del sistema diafónico es la demostración de que tanto el Cinerama con sus 7 canales como el Cinemascope con 4, no aportan nada nuevo. El autor ha empleado hasta 8 canales de reproducción en un ensayo de Auto Sacramental registrado en 1951 y sacó la experiencia de que lo importante no es la estereofonía ni la polifonía, y sí la diafonía de dos sonidos en choque plástico. El sonido del espectáculo que nos viene por la ventana luminosa, y por otra parte las voces y los gritos de los espectadores en los cuales este sonido resuella. Es el encuentro del espectáculo con el espectador. Junto al sonido que nos divierte y extravierte, otro sonido compensador que nos concentra y nos ensimisma.

El espectador se encuentra entre el pasado a su espalda y el futuro en su frente. El canal a su espalda, en transmisión subconsciente constituye un gran conducto de formación de opinión pública.

La versión fotoeléctrica comprimida y aplastada que ustedes van a escuchar hoy, es, por su falta de valores brillantes, una contundente demostración de la auténtica aportación importante del nuevo procedimiento condenado a no ser en manos españolas.

POÉTICA DEL TEMA.

La línea que sigue es muy sencilla; El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar... “Agua oculta que llora” (Antonio Machado), “Pájaros sin las perdidos entre hierbas” (García Lorca), “Gargoteante y triste gemido” (Francisco Villaespesa).

Pero no ven la ascensión. La Ascensión es sólo cosa de bienaventurados. Yo he pretendido con mi cinta “Aguespejo Granadino” transmitir el aplomado mensaje de la ascensión. El brote generoso de la leche, la hierba y el agua...

Esta película responde a una posición metamística, una posición teresiana del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos. Es un rabioso realismo del que se entierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad. Una conciencia de palpitación en este valle de las diferencias donde ha de desvivirse el hombre para alcanzar la Unidad deseada.

El eje de la cámara está sometido a la triple distensión del granadino: Hacia arriba, hacia

abajo y hacia sus semejantes. Los gritos de Manuel de Falla y de García Lorca son exponentes de las dos primeras; la tercera está representada por el “todo para todos” del Catedrático de Derecho Canónico de la Universidad granadina, el Padre Andrés Manjón, fundador de las escuelas del Ave María. Esta posición centrífuga queda plasmada en la película en aquel título que él dejó impreso en la clase de matemáticas: “El que más da, más tiene”.

La cinta en su conjunto hace plástica la gran seguriya de la vida, que bailan las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo. El agua del surtidor, con su ilusión de subir y su realidad de caer, constituye el gran espejo de la vida del hombre.”²²⁹ (Val del Omar, 1956)

2.5.3 Y Aguaespejo vio la luz

La presentación al público de Aguaespejo Granadino tuvo lugar en mayo de 1955 en Madrid en un pase privado. Más tarde se exhibirá públicamente en la I conferencia de la Unesco en Tánger, para Expertos de Cine y Televisión.

En 1956 se realizaron dos proyecciones. Una en el Cineclub Madrid en la que Florentino Soria asemejó a Val del Omar con “un Quijote que va por el camino con la cámara al hombro y un invento bajo el brazo”, y otra el 15 de abril, en la que Sáenz de

Buruaga la llevó al Cine Studio Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria.

Sin embargo la película por temas burocráticos del Ministerio de Información y Turismo no se inscribió a tiempo para ir al festival de Cannes. Faltaba menos de un mes para la celebración del mismo. Se inscribió en cambio para el de Berlín aunque era, a juicio de todos, menos adecuado.

Aguaespejo granadino se proyectó así en la Sexta edición del Festival de Berlín del 22 de junio al 3 de julio

La crítica de Der Tagesspiegel del crítico Konrad Haemmerling, fue “Como un Schongerg de la cámara, nos descubre la atonalidad del lenguaje fílmico. (...) Sacude y sobrecoge al espectador con choques profundos y le sorprende con imágenes siempre nuevas de expresividad explosiva. De esta forma, surgen fantasmagorías goyescas y visiones de pesadilla en las que se desvelan los dioses y demonios del mundo, descubriéndose el caos tras la máscara del orden”.

El 16 de julio de 1956 Aguaespejo se proyecta en el cineclub de la UNESCO en París. A esta proyección asistió Marcel L’Herbier que se dedicaba en esos momentos a la producción televisiva. El francés, con el que en esos momentos se intercambiaba correspondencias, quiso proyectarla en televisión, pero Val del Omar no quiso nunca que se proyectase sin el sonido Diafónico, ni en la pequeña pantalla. Paradójicamente hoy en día es la única manera que tenemos de verla.

²²⁹ Val del Omar, J. (1956) *Carta dirigida al Secretario de la Junta de Clasificación Cinematográfica* Madrid: Archivo General de la Administración.

El Sindicato Nacional del Espectáculo le otorgó el premio al mejor cortometraje del año con un premio de 25.000 pesetas.

En 1958 se presentó en el Festival de San Sebastián pero no obtuvo ningún galardón.

En la Expo de 1958 de Bruselas se convocó una Competición Internacional del Film Experimental pero ninguna película representó a nuestro país argumentando temas presupuestarios de la Dirección General de Cinematografía.

Ese mismo año 1958 Val del Omar solicitó que Aguaespejo Granadino fuera declarada de Interés Nacional. En sus propias palabras: “la consideración de “Interés Nacional” para la única obra cinematográfica producto de un esfuerzo perseverante a lo largo de 30 años en busca de la perfección expresiva mediante la investigación y experiencia solidaria” (Val del Omar, 1958)²³⁰. pero fue rechazada por el director general el 20 de Junio de 1958.

Una obra en 3 tiempos, Día-Noche-Día.

INTERPRETACIÓN PLANO DE LA CEGUERA.

El primer impacto que produce Aguaespejo granadino procede de su soberbia calidad plástica. Sus encuadres y composiciones hacen pensar en Flaherty y en Eisenstein, pero desborda sus fuentes al metaforizar el paisaje

²³⁰ Val del Omar, J. (1958), *Carta dirigida al Director Genral de cinematografía y Teatro*. Madrid: Archivo General de la Administración.

con analogías figurativas. Así, tras la frase que dice “ciegas, que ciegas con las criaturas que se apoyan en el suelo”, aparecen dos cuevas próximas que recuerdan las cuencas vacías y negras de dos ojos, heridos por la ceguera, y de las que sale un hombre. Se trata de un sintagma audiovisual que remite también a la observación de Victor Erice, cuando escribió que “Val del Omar percibió al espectador como sujeto pasivo, especie de criatura ciega, fatalmente condicionado²³¹. (Gubern, 2004, pp.50-52)

INTERPRETACIÓN FIGURAS QUE ROTAN

“Los primeros planos de gentes del pueblo, preferentemente gitanos, evocan sus fotografías antropológicas para las Misiones Pedagógicas. A veces hace girar sus rostros 360 ° ante la cámara, como proponiendo una observación científica. “²³² (Gubern, 2004, p.52)

PLANOS RODADOS A TRAVÉS DE LENTES DE AGUA

“Algunos son rodados a través de lentes de agua, que Val del Omar construyó expresamente, distorsionados, como hizo L’Herbier en su *El dorado*.”²³³ (Gubern, 2004, p.52)

VERDE

²³¹ Gubern, R.. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³² Gubern, R.. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³³ Gubern, R..(2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

“Incluso les superpone virados verdes, el color emblemático de las culturas árabe y andaluza, en la sección “La Noche”²³⁴. (Gubern, 2004, p.52)

MATERNIDAD

“En su mirada antropológica no falta el tema de la maternidad, con la gitana que da palmas a un niño que baila y con otra gitana amantando a un bebé”²³⁵. (Gubern, 2004, p.52)

EL AGUA, LA PROTAGONISTA

ESTANCADA

“Pero la protagonista es el agua, estancada primero, “prisionera en el camarín de su cultura”, dice la voz, que pronto se convierte en fluyente en el surtidor, ascendente–cual evocación mística– y descendente (“se sube por dentro y se baja por fuera “.²³⁶ (Gubern, 2004, pp.52–53)

REFLEJADA

“el realizador utiliza con originalidad los reflejos del agua, un motivo clásico del cine de vanguardia (Jeux

²³⁴ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³⁵ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³⁶ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

des reflets et de la Vitesse, 1923)”²³⁷ (Gubern, 2004, p.53)

BAILANDO

Y hace bailar brillantemente los chorros de agua de la Alhambra con la música de Falla, creando formas fantasmales, a veces como esculturas antropomorfas, mediante la congelación de fotogramas. Es este uno de los momentos fuertes y mágicos de su filme, por su construcción rigurosa (y laboriosa) de un ritmo sincrónico audiovisual, sin recurrir a la movilidad animal o humana, o a los ritmos de máquinas o artefactos, como hizo usualmente la vanguardia de los años veinte (Leger, Vertov)... Para componer esta sinfonía acuática combinó Val del Omar más de quinientos sonidos, convirtiéndose en un pionero del sound design moderno.²³⁸ (Gubern, 2004, pp.53–54)

EN LAS NUBES QUE SE MUEVEN

“El agua que fluye tiene su complemento con las nubes aceleradas en el cielo. Sus ensayos de luz parpadeante (alterando la cadencia de rodaje ante un paisaje cuya luminosidad evoluciona) anticiparon sincopadamente la técnica futura de su Talcilvisión”²³⁹ (Gubern, 2004, p.54)

²³⁷ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³⁸ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²³⁹ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

SAN ANDRES Y EL FRACASO AL INTENTAR ANALIZAR LA OBRA

Véase la imagen breve y enigmática de un crucificado en una cruz de san Andrés en un bosque, atisbado de espaldas. En vano buscaremos su clave de acceso. Porque los filmes de madurez de Val del Omar son hermosísimos textos audiovisuales invisibles desde la lógica verbal, desde la palabra, lo que desafía su análisis: “esta cinta no está hecha para que la entiendan, floreció para que la sientan” afirmó su autor en 1956 en la Revista Internacional de Cine. Como observó Roland Barthes, todo texto es como una cebolla con capas sucesivas, que constituyen sus estratos de sentido y, cuando se quita una, aparece la siguiente. En su artículo *Val del Omar, poeta del cine*, Manuel Villegas López dio una de las claves que explican la inaprensibilidad de sus películas por parte del lenguaje, al escribir: “Pero donde el realizador da toda la medida de su creación es en el montaje. Y aquí estalla su libertad total, su gran apertura hacia el horizonte. Sin nada que le obligue en la apariencia de las cosas, combina sus imágenes guiado por el sentido profundo de lo que tiene ante sus pupilas y ante la mirada superreal de la cámara, su nuevo ojo”. Pero esta libérrima exuberancia inventiva y la retórica visionaria de su meca-mística tuvieron como correlato unas producciones hinchadas y pedantes, como ocurrió con bastantes filmes de Abel Gance. Entre los mejores intentos de sinterizar con palabras el sentido de Aguespejo granadino se halla el de Juan Buñill, quién escribió: “El elemento principal es el agua, pero de hecho

todo fluye, en incesante huida: la luz-en parpadeos- y el brillo de los días, las sombras que se extienden, la noche que las cubre, y la luna que se eleva, como el agua, en su propio límite. También la razón se diluye en danza ciega, hasta que el flujo de imágenes líquidas se suspende y paraliza formando así esculturas, aún con brillo”²⁴⁰. (Gubern. 2004, pp. 54-55)

SIN FIN

El comentario de Aguespejo granadino nos golpea en cierto momento afirmando categóricamente; “Siempre, se naufraga siempre, dice una voz razonable” Sería un aforismo aplicable a la incomprensible carrera profesional del realizador, en un filme asombroso que se suspende con un elocuente “Sin fin”²⁴¹ (Gubern. 2004, p. 55)

Aforismo, “El que más da más tiene. Matemáticas de Dios” frase del Padre Andrés Manjón (1846-1923)

El **agua** supone el origen del mundo en numerosas visiones cósmicas pero Darwin lo demostró También el agua es símbolo de fertilidad y también de muerte desde el diluvio universal. Purifica para una inmensidad de religiones. Román Gubern lo describiría de la siguiente manera “Cuando no se hablaba de multiculturalismo, Val del Omar echó sus

²⁴⁰ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²⁴¹ Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

redes hacia la cultura árabe y exaltó su ingeniería hidráulica, una de las cúspides de la civilización en Al-Ándalus. De modo que las fuentes de la Alhambra se asimilan así, como todos los manantiales, al nacimiento de la vida humana”²⁴² (Gubern. 2004, p. 50)

El primer título será *La Gran seguriya*. La **seguriya** junto con la toná y la solea constituyen una de las tres formas fundamentales del cante jondo gitano andaluz.

Análisis,

Como es propio en la **Generación del 27**, en Agüespejo granadino se da lugar una mezcla de arraigada tradición y de modernidad vanguardista.

Val del Omar inicia su etapa verdaderamente experimental cuando las vanguardias han desaparecido, veinte años después, aunque las inicia en el momento de las vanguardias con *Vibración en Granada*.

En *Agüespejo Granadino* se dan cita Lorca y Falla. Se une el pensamiento profundo del agua y los gitanos de Lorca con la música presente en la obra de Manuel de Falla.

2.4.6 Fuego en Castilla (1956–1959)

Con esta obra José Val del Omar hace un ensayo de su tactilvisión, que llevaba experimentando en esa época.

²⁴² Gubern, R. (2004) *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

Se retiró a los sótanos del Museo Nacional de Escultura Religiosa, luego dejó reposar la obra y la montó.

Esta obra está categorizada como Tactilvisión del Páramo del Espanto según palabras del propio Val del Omar en los títulos iniciales de la obra.

Fuego en Castilla se exhibe en 1959 en la I semana de Cine Hispano– Francés y en el se Dan Sebastián fuera de concurso. Recibe el segundo premio del Sindicato Nacional del espectáculo en la categoría de cortometraje en reconocimiento a la labor de investigación y experiencias realizadas en el transcurso de una vida en el campo de la cinematografía”. Un premio valorado en 25000 pesetas.

Fuego en Castilla fue al Festival de Cannes que se celebró en mayo de 1961 allí también se presentaba Viridiana de Luis Buñuel. Fue premiada con El Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés por la puesta en escena de espectaculares efectos luminosos.

2.4.7 Acariño Galaico (1961–inconclusa)

En 1961 José Val del Omar ya inicia viajes a Orense para rodar la tercera parte del Tríptico Elemental de España, siguió añadiendo material con rodajes intermitentes. En 1981 retoma el tema y quiere terminarla, un año antes de su muerte.

En Galicia José Val del Omar se encuentra con el escultor Arturo Baltar y comienza con la idea de hacer una obra sobre el barro. El barro esculpe a una criatura viva.

Acariño Galaico no fue terminada en su montaje final. La muerte sorprendió antes al autor.

2.4. 8. Tríptico elemental de España

Con Aguespejo Granadino Val del Omar inicia su “Tríptico elemental de España”.

Tríptico porque se compone de tres partes (Aguespejo Granadino, Fuego en Castilla y Acariño Galaico).

Elemental, es un término que utiliza Val del Omar para separarse del término documental. Y además porque él iba a tratar de los elementos, Agua en Granada, Fuego en Castilla y Aire-Barro en Galicia). Estos lugares trazaban una diagonal desde el Sur de la Andalucía Oriental al Norte Occidental de la Galicia Celta.

Estos elementos enlazan tanto con los elementos de la naturaleza como con la Trinidad Cristina, Padre, Hijo y Espíritu Santo...

En los últimos años de su vida decidió incluir otro elemento más un Vórtice a modo de prólogo titulado Ojalá. Con este prólogo y con la proyección de las tres obras, Acariño Galaico, Fuego en Castilla y Aguespejo Granadino completaría una sesión de cine, abarcaría el largometraje con alrededor de la hora y media de duración.

Los elementos que constituyen naturaleza han variado dependiendo de los tiempos y de las culturas.

El pensamiento más extendido acerca de los elementos es el de los Presocráticos.

Tales de Mileto tomarían como elemento el agua, Anaxímenes el aire, Jenófanes la tierra y el agua. Empédocles uniría los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire que también tienen su equivalencia con los estados del agua. Sólido, líquido, seco y gaseoso. Otros como Demócrito y Anaxágoras crearán en un sin fin de elementos propios de la naturaleza.

Rafael Utrera en su escrito sobre *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla* retrata muy acertadamente esta unión de elementos:

“Estamos ante un cineasta, cinemista o cineurgo que emparente culturalmente con la filosofía de los presocráticos, aquellos que buscaron los primeros principios del mundo y de la vida y los encontraron o quisieron encontrarlos en la esencia de las cosas, en el reino de lo material; los elementos 8stpokeoa) actúan como factores originarios de donde todo procede; Tales de Mileto creyó verlo en el agua mientras que Anaxímenes lo situó en el aire; para éste, el aire enrarecido se tornaba fuego y adensado, viento, nubes, agua, tierra y piedra. Este fuego era para Heráclito factor simbólico del devenir en su eterna inquietud, con sus repetitivas subidas y bajadas. Pero la materia primigenia buscada por los milesios para resolver el problema del “arche” se resuelve por parte de Empédocles desde un punto de vista “mecanicista” rechazando la teoría de la materia única primitiva y resolviéndola en cuatro sustancias fundamentales; agua, fuego, tierra y aire; éstas son las cuatro raíces del ser y cuanto hay en él se ha formado por funcionamiento de contrarios, como combinación y separación, o por actuación de dos fuerzas primitivas que las ponen en movimiento: amor y odio; de aquí

derivan los cuatro periodos del mundo que el filósofo entiende como alternadas sucesiones de uno y otro, de aquél contra éste y viceversa. Val del Omar se diría seguidor de Tales en Aguespejo..., Heráclito en Fuego..., Anximiano en el primer Acariño galaico, convertido luego en De barro, y empedocliano en el conjunto de su filmografía donde la presencia de contrarios se hace evidente pero donde el amor prevalece y triunfa siempre sobre el odio.”²⁴³ (Utrera, 2001, p.189)

2.5 Conclusiones

Tengo idea de que el tríptico en BN elemental sobre España es cosa de cine de arte y ensayo y de tres cortos de 20 minutos para la TV= 60

Galicia Castilla Andalucía-Tierra Fuego
Agua su

Su historia

Ralentizar Aguaespejo posiblemente pudiéndose convertirse en el suceso de 45 minutos

Aderezarle con una entrada de acariño y Fuego de 5 y 10 minutos respectivamente le haría alcanzar el tiempo de 60 minutos

Contra por turistas en aceleración remolino es crisis

Seguí con el descubrimiento de un mundo

Chiquito cuya percepción nos arrebat

Tampoco me parece sea positivo

Hay que provocar un gran encuentro choque

Los movimientos y caracteres deben ser goles

Definitivos esenciales genuinos Geométricos

Simbólicos hacen del medio su mensaje

Hay que romper con las formas quemarlas

Ya por rutinario uso.

Un tema como el que pretendo comunicar

Tienen que ser muy bien acogido por principios

Tú de disponer de su efectivo reclamo de atenciones a distintos niveles

Las ideas han de estar muy claras y ser evidentes y palpables

Cuál es la conciencia social que en la

Actualidad nacional e internacional

Puede asimilarla?

Con qué idea concreta, en que pretensión nítida

²⁴³ Utrera, R. (2001) *Imagen Memorira y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

Podemos aspirar a incrustar y hacer la gran
diana

El éxtasis es como salirse de la palpitación

Y quedar sin pies ni suelo, suspensos en

Un punto

Salirse de la vibración, del tiempo de
nuestro

Personal, de aquello que es asiento vital,

No acudí a la mente, sentirse arrebatado

Por presentimientos de clarividencia
inaugurar un nuevo espacio fuera de nuestro
cotidiano vivir.

Todos los viejos moldes de espacio y tiempo
suprimí las viejas perspectivas y secuencias

Salí por la puerta más idónea como
fenómeno

Sin precedente conocido

Hablar de aquello que a todos preocupa e
interesa desmenuzar conocer aclarar definir.

Gitanos enjaulados

Del tiempo no tenemos acopio, no podemos

Nos lo están suministrando minuto a minuto

Nuestra maquinaria vital en el mejor de los
casos sólo tiene unas horas de vuelo.

Su trayectoria está condicionada por las
trayectorias que también se mueven sin que
nosotros podamos prever de

Forma fiable los acontecimientos de este

Complejo.

Vistas las cosas desde nuestro yo, todo desde
el

Principio, lo tenemos perdido, por
mortales²⁴⁴ (Val del Omar, s.f. pp.1-4)

²⁴⁴ Val del Omar, J. (s.f.). *Tríptico en BN elemental*, documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)



3. DISEÑO DE LA INVESTIGACION

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACION

3.1 Objeto Formal

3.2 Preguntas de la investigación

3.3 Objetivos

-Generales

-Particulares

3.4 Hipótesis

3.5 Metodología

3.5.1 Marco Metodológico

3.5.2 Análisis descriptivo de los documentos materiales y tecnológicos de los que disponga el autor.

3.5.3 Entrevistas

3.5.3.1 Estudiosos de Val del Omar

3.5.3.2 Los que le han conocido personalmente

3.5.3.3 Expertos en cine documental poético

3.5.4 Nuevos datos sobre la vida de Val del Omar a raíz de la investigación

3.5.5 Análisis de la obra “Aguaespejo Granadino”

3.5.5.1 Diseño del Modelo de análisis del discurso

3.5.5.2 Diseño del Modelo de Análisis del contenido

3.5.5.3 Codificación estética

3. Diseño de la Investigación

3.1 Objeto Formal

El Objeto de la presente investigación es abordar la figura de José Val del Omar como la figura de un poeta perteneciente ideológicamente a la Generación del 27.

Analizaremos la obra *Aguaespejo granadino*, como veremos a continuación, pero como toda obra poética es imposible separar la misma de su creador. Es por tanto que consideramos de vital importancia para la presente investigación adentrarnos en la vida del autor.

Son muchas las incógnitas que se nos presentan sobre la persona de José Val del Omar y consideramos necesario antes de entrar en la obra, conocer a la persona, por eso vamos a adentrarnos en los primeros años del niño y joven Val del Omar para saber que pasaba en la vida del niño y cómo fue esa infancia en su Granada natal. Es de sobra sabido que la infancia nos marca sobremanera y en cierto modo nos conforma la persona que seremos en el mañana. El niño de hoy es el artista del mañana y es por eso que nos interesa.

El análisis exhaustivo de la obra *Aguaespejo granadino* será la base de investigación del presente trabajo. Con este análisis pretendemos llegar a comprender un texto poético audiovisual. Para ello recurriremos a todos los elementos de análisis usados en la poesía literaria y a otros propios que nos permitan analizar la obra cinematográfica para llegar a comprender la obra del autor.

Trataremos de descifrar el lenguaje poético en que está expresada dicha obra aunque siendo conscientes de antemano del fracaso de la empresa a sabiendas de que toda poesía es por naturaleza inaccesible desde la razón y que como el propio autor enunciaría, según texto de

Pascual Cebollada en *Insula Val del Omar*, acerca de su *Aguaespejo granadino*: “*Esta cinta no está hecha para que la entiendan: floreció para que la sientan; no es razonable, es ardiente*”. Y en el mismo libro Jordi Grau pg.124 Insula expone que Val del Omar gustaba de suscribir una frase de Einstein: “*La preocupación del hombre y su destino debe ser siempre el móvil de todos los esfuerzos técnicos*”. En cualquier caso entendemos que el abordar semejante tarea supone servirá al menos para rodear, cercar y acercar su inefable obra.

Es un claro ejemplo de poeta visual de la generación del 27 y como tal pretendemos analizar la obra, como si de poemas audiovisuales propios de dicha generación se trataran.

3.2 Preguntas de la investigación

Ahora que ha pasado el tiempo suficiente, intentar comprender un estilo de cine que en su momento fue una ruptura total con el discurso narrativo. Inauguró una categoría cercana al videoarte frente al discurso narrativo de su época y desde la perspectiva nos permite acercarnos al origen de ese nuevo cine.

¿Puede separarse la persona del artista?. Los últimos estudios que tenemos sobre Val del Omar hablan mucho de la obra, de los escritos, de las patentes... Pero poco de la persona.

Los más recopilan los escritos del autor que afortunadamente son muy abundantes y donde podemos adentrarnos en su filosofía y sus pensamientos.

Dónde nació José Val del Omar, cual fue su primera casa, dónde se bautizó, dónde se casó. Son preguntas que aún estaban sin resolver.

También hay un desconocimiento acerca de los Retiros a la Alpujarra de los que habla en sus trabajos en innumerables ocasiones. Porqué se iba a las Alpujarras, dónde paraba. También se tratará de dar solución a este interrogante.

Se plantean dudas cómo el proceso de filmación de sus obra. Cómo resolvió el acceso a la Alhambra para realizar sus obras. En los archivos de la Alhambra no hay ni rastro de las grabaciones de Val del Omar y sí del resto de coetáneos y de equipos que realizaron filmaciones en la Alhambra. ¿Cómo conseguía José Val del Omar acceder a la Alhambra y realizar sus grabaciones?.

¿Qué recursos técnicos aplicó en Val del Omar en la filmación de su obra?

¿Se filman planos nocturnos o son efectos de la truca?, queremos averiguar cómo, qué, desde dónde y cuándo grababa Val del Omar en la Alhambra.

3.3 Objetivos

–Objetivos Generales

Indagar acerca de las áreas que resultan propias a la cinematografía y piezas audiovisuales.

Establecer conexiones entre la poesía y el cine no narrativo o el denominado documental de creación.

Encontrar una metodología que permita acceder al análisis de obras poéticas de carácter audiovisual

Comparar procedimientos poéticos y figuras aplicadas en la literatura, especialmente en el ámbito de la Poesía, con los recursos empleados en las obras cinematográficas.

Investigar la importancia de lo local como origen de una obra de trascendencia universal.

Comprobar la capacidad de una obra para ingresar en el ámbito de la conciencia universal desde el ámbito de lo local.

Estudiar la capacidad evocadora y transformadora de la obra audiovisual en tanto que poesía.

-Particulares

Conseguir ubicar el personaje en su contexto.

Indagar las condiciones de contorno que permitieron el

Alumbramiento de una obra compleja y disruptiva como resulta ser Aguaspejo Granadino.

Analizar la obra Aguaspejo Granadino bajo la premisa de ser considerada una obra poética antes bien que una obra cinematográfica.

Descubrir el grado de influencia de la biografía, especialmente atendiendo a los primeros años, del autor, en el resultado de su trabajo.

Recorrer los lugares y puntos exactos desde los que Val del Omar filmó cada plano de su cinta.

Acceder a la profundidad y multiplicidad de Aguaspejo granadino desde el análisis iconográfico e iconológico de cada plano y establecer relaciones entre ellos y la biografía de José Val del Omar, con sus obras primeras, con sus lecturas, con sus referencias audiovisuales y cinematográficas, con el trabajo de sus contemporáneos, tanto en el ámbito de la cinemotografía como en el de otras artes, muy especialmente en el campo de la Poesía.

3.4 Hipótesis

Se parte de la hipótesis de que para analizar una obra compleja, oscura e inaccesible y de lenguaje hermético, pero de naturaleza cinematográfica poética es posible aplicar métodos propios y sistematizados de los que se

vienen empleando tradicionalmente para el análisis de obras poéticas literarias, igualmente oscuras y complejas.

En particular se tomará como caso concreto de este tipo de cine el ensayo lírico visual de 1955 titulado *Aguaspejo granadino*

La hipótesis pues parte de la sospecha de que algunas obras de naturaleza audiovisual son clasificadas frecuentemente dentro del género cinematográfico. Sin embargo parece que este hecho viene más determinado por el medio físico en el que se presenta la obra que por motivos más relacionados con el contenido.

La pregunta es si Val del Omar está más cerca de Rimbaud o de Willy Wilder.

Adivinamos que gran parte de los problemas, planteamientos y procedimientos presentes en la obra de Val del Omar son compartidos en gran medida por poetas de otras artes y especialmente por los literarios.

Pero ¿significa eso que este tipo de obras se resista al tratamiento de poema?

¿Son aplicables los métodos que la tradición ha ido conquistando para analizar e interpretar un poema clásico?

3.5 Metodología

3.5.1 Marco Metodológico

La metodología que se aplicará será por un lado revisar los mecanismos de análisis literario de las obras poéticas.

En especial el empleo y significado de las figuras retóricas.

Por otro lado se procederá a la realización de la escaleta a partir del visionado de Aguaespjeo granadino y su posterior descomposición plano a plano de la misma para proceder a un análisis particularizado para cada plano atendiendo a aspectos tales como la iconografía, iconología, recursos sonoros, planificación, duración y perspectiva, y en un segundo momento aplicando las figuras retóricas más relevantes de la obra a partir de las figuras expuestas con anterioridad.

3.5.2 Análisis descriptivo de los documentos materiales y tecnológicos de los que disponía el autor.

A continuación vamos a proceder a emitir un listado de los materiales que disponemos para proseguir con la investigación.

El primer rastreo material importante para la presente investigación fue el hallazgo de los miles de documentos algunos manuscritos y otros mecanografiados por Val del Omar. Se han podido recopilar y archivar todos ellos, de tal modo que leyendo y releendo de su puño y letra miles de documentos desde una edad muy temprana hasta casi el momento de su accidental muerte, se tiene una importante vía de acceso a la comprensión del pensamiento del autor, y por tanto de su obra.

El segundo paso ha sido conocer su última casa, el laboratorio PLAT. En Isla de Arosa. Se ha logrado establecer contacto y entrevistar a su amigo y compañero de trabajo Juan José Serrano y realizar un recorrido por el jardín de máquinas que estaba en la habitación central y

que suponía el gabinete del Doctor Caligari de José Val del Omar.

Se han buscado certezas y evidencaias de que Val del Omar había rodado en la Alhambra. La prueba está en su cinta, pero no en los archivso de la Alhambra . Recorridos de arriba abajo los accesos y de permisoso de filmación de año por año se ha constatado junto a la jefa del archivo que no existe apunto alguno acerca de la entrada y filamcion de José Val del Omar.

Se pidió no obstante que en ceso de encontrar cualquier atisbo de presencia del autor investigado en sus archivos se me notificara. Este es el mail que me envió la jefa de archivo como contestación a uno mío en que le daba mi mail y le pedía que si encontraban alguna documentación nueva por favor me la hicieran llegar

“Buenos días Yolanda. Como estamos ordenando esa documentación le haremos llegar cualquier novedad. Le haremos las fotocopias de los que encontremos y luego se las enviamos. Saludos”²⁴⁵ (Barbara Jiménez Serrano, comunicación personal, 06 de octubre de 2011). Era el mail de contestación de Bárbara Jiménez Serrano, Jefe de Sección de Archivo y Biblioteca Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife Servicio de Investigación y Difusión. Ya no hubo otro mail. Era como si Val del Omar no existiera pero quizá existían otras razones más propias de la persona del autor que justificaban que no estuviera en ese archivo.

²⁴⁵ Mail de contestación de
Bárbara Jiménez Serrano
Jefe de Sección de Archivo y Biblioteca
Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife
Servicio de Investigación y Difusión

Filnamemente recibí un mail con lo único que consta en el Archivo del Patronato de la Alhambra. La presente carta:²⁴⁶

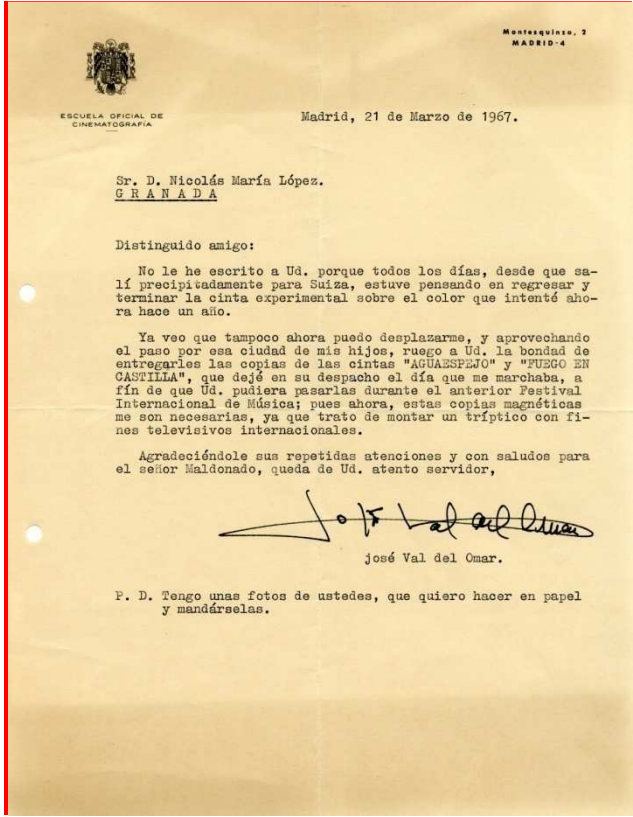


Fig.5 Val del Omar, J. 1967. Carta a D. Nicolas María López. [carta] Recuperada de la Biblioteca del Archivo del Patronato de la Alhambra.

También teníamos la certeza de que era amigo y vecino de Manuel de Falla, tampoco hallé en su archivo ni una sola referencia a José Val del Omar.

Como corrobora este mail de Concha Chinchilla, encargada del Archivo Manuel de Falla de Granada

246 Carta enviada por Val del Omar a D. Nicolás María López. Santa Fe (Granada), 11.10.1863. D. Nicolás María López era natural de Granada. Prosista.

“Estimada amiga:

Siento tener que comunicarle que el Archivo Manuel de Falla no existe documentación original de José Val del Omar.

*Saludos cordiales*²⁴⁷ (Concha Chinchilla, comunicación personal, 03 de octubre de 2011)

Las menciones que hace Val del Omar a Manuel de Falla en su obra son innumerables.

Otra de las grandes incógnitas es su relación de Federico García Lorca. Son muchísimos los agradecimientos de Val del Omar hacia Federico García Lorca por lo que intuíamos que debían ser bastantes los documentos que encontramos en el archivo Federico García Lorca pero la Inma Hernández, encargada de Servicios Generales del Patronato Cultural Federico García Lorca de Fuente Vaqueros, nos realiza distintas búsquedas durante distintas épocas de la investigación y sólo nos remite información sobre la carta que escribe José Val del Omar a Luis Buñuel, expresando su admiración. También nos remite a la publicación Lorca-Val del Omar de Rafael Llano, de la que hablaremos más adelante.

También ha sido incesante la búsqueda en los distintos archivos de Granada, donde no se ha logrado encontrar información relevante alguna. En el Archivo histórico provincial de Granada se ha intentado ubicar infructuosamente la casa

247 Mail de contestación de Concha Chinchilla encargada del Archivo Manuel de Falla. Recibido el día 3 de octubre de 2011.

donde su fue a vivir el joven Val del Omar recién casado. De la investigación del Carmen que pudiera ser el ocupado por Val del Omar hablaremos se hablará más adelante.

Afortunadamente han existido encuentros más fructíferos en la investigación

Otra de las certezas logradas a propósito de la vida de Val del Omar, que figuran además en textos manuscritos, fue su educación en el internado de los Escolapios de Granada.

Con la visita a los Escolapios de Granada se abre una nueva vía en esta investigación. Parece ser la hora de recoger los frutos los hados se nos hacen propicios. Parece ser cómo si el espíritu de Val del

Omar considerase que nos lo hemos tomado en serio y nos quisiera premiar por el esfuerzo.

Nos encontramos con el dormitorio donde el pequeño Val del Omar hacía sus experimentos bajo el colchón y el padre José Manuel nos corrobora que todo lo necesario para hacer esos experimentos pre cinematográficos estaba al alcance del pequeño.

También se ha tenido acceso al manual de disciplina para los niños en aquellos momentos, así como a toda la documentación donde se acredita la buena relación de su abuelo materno, médico del colegio, quien llegó a regalar al centro una imagen de la virgen de grandes dimensiones atribuida a la escuela de Mena.

3.5.3 Entrevistas

3.5.3.1 Estudiosos de Val del Omar

3.5.3.2 Los que le han conocido personalmente

3.5.3.1 Estudiosos de Val del Omar

–Román Gubern

–Antonio Arias

.M. J. Manrique

–Antonio Weinrichter

3.5.3.2 Los que le han conocido personalmente

Gonzalo Sáenz de Buruaga

Juan José Serrano

Juan Mariné

Mari Carmen Bueno

3.5.3 Entrevistas

Con el fin de dibujar la semblanza de José Val del Omar se han realizado una serie de entrevistas que se recogen íntegras en el Anexo VII. Para no insistir en repeticiones, se recogen en las siguientes líneas solamente algunas de estas respuestas que contribuyen a componer y destacar aspectos relevantes y muchas veces sorprendentes de Val del Omar, si bien se recomienda al lector, su lectura antes de continuar.

Con el fin de ofrecer una información más ordenada se han clasificado las entrevistas en dos grupos: aquellas realizadas a estudiosos de la vida u obra de Val del Omar, y las efectuadas a personas cercanas, en las que el contacto personal directo resulta ser la fuente más significativa.

A todos ellos les fueron formuladas las mismas siguientes preguntas:

–¿Cómo conoció a Val del Omar? Es decir, cómo supo de su existencia?

–¿Qué fue lo primero que visionó de él?

–¿Sabría explicar, qué sintió entonces, qué le atrajo?

–¿Qué imagen le viene a la cabeza al pensar en Val del Omar?

–Elija por favor, *imán* o *lupa*.

–¿Cuál es su nexo de unión con Val del Omar?

–¿Conoce algún hecho significativo de la infancia de Val del Omar: aficiones, obsesiones, fobias, filias, enfermedades, sucesos personales o mundiales traumáticos?

–¿Dónde diría que radica su singularidad como cineasta?

–¿Planificaba sus obras? ¿existía un guión?

–¿En lo que conoce o intuye, era Val del Omar una persona erudita?

–Aun a riesgo de ser reduccionista en qué porcentaje u orden considera a Val del Omar, técnico, artista o ingeniero.

–¿Conoce sus fuentes?, es decir, sabe usted, qué leía, qué veía, quién le influía, si estudiaba o viajaba, qué le gustaba, qué le impresionaba...

–¿Cree que extraía su “inspiración” del cine o de otras disciplinas ajenas?

–¿Cómo definiría su obra?

–¿La incluiría dentro de alguna corriente artística?

–¿Cuál cree que fue su relación con el hecho religioso?

–Sabe si se sentía cercano a alguna posición política o ideológica o si se mantenía al margen de este tipo de discusiones.

–Percibía un mundo insensato e intolerable al más puro estilo kafkiano o por el contrario creía en un mundo amable y lleno de posibilidades.

–Piensa usted que entendía el mundo como un lugar unitario o coherente o más bien se acerca a la opinión más moderna de un universo en que las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo, en que, como diría Bretón, los opuestos dejan de percibirse como contradictorios.

-Kafka se definía como “un explorador que avanza hacia el vacío” cree que Val del Omar sabía hacia donde se dirigía era consciente de la embargadora de su obra.

-De donde le llegan a Val del Omar sus influencias orientales.

-¿Sabe cual era su libro de cabecera y sus películas favoritas?

-Cree que puede separarse su vida personal de su vida profesional?

-Qué papel jugó su mujer en su vida? ¿Y sus hijas?

-¿Cual era su relación con los grandes temas, la vida, el amor y la muerte?

-¿Sabe dónde trabajaba, era disciplinado en su horario, en sus métodos, trabajaba un número determinado de horas diarias, siempre a la misma hora?.

-Realmente su técnica era mero fruto de la necesidad de determinado modo de expresión o alguna oscura fascinación por la técnica *per se* le dominaba.

-¿Por qué esa obsesión de demostrar al mundo la importancia y ventajas de sus patentes?

-¿Cómo empezaba sus obras? ¿Escribía, dibujaba, filmaba?

-Sus imágenes febriles hacen pensar en estados de alteración de conciencia, sabe si consumía algún tipo de estupefaciente, alcohol, absentia, o practicaba el ayuno o cualquier otro método para conseguirlo.

-¿Cree que podría haber figuras que equivaliesen a su pensamiento en otras artes?

-¿Qué realidad prefería: el cine o la vida?

-¿Pagó caro su valentía de no traicionarse a sí mismo, de dedicarse en cuerpo y alma a obra tan corta y tan poco productiva pecuniariamente, de no caer del lado del éxito, del dinero fácil?

-¿Qué opinaba del cine comercial, narrativo, de Hollywood, de la industria?

-¿Qué significado tiene para usted una obra tan poca ortodoxa como la de Val del Omar?

-¿Por qué cree que apenas ha tenido repercusión su obra?

-¿Visionaba sus propias cintas?

-¿Qué le debe Vdo a quién?

-¿Qué palabra lo definiría?

-¿Con qué se quedaría de la obra de VDO?

3.5.3.1 Estudiosos de Val del Omar

Román Gubern:

(Barcelona, 8-8-1934), Doctor en Derecho por la Universidad Autónoma de Barcelona (1980) y Doctor honoris causa por la Universidad Carlos III de Madrid (2013), ha trabajado como investigador invitado en el Massachusetts Institute of Technology (1971-72) y ha sido profesor de Historia del Cine en la University of Southern California (Los Angeles) y el California Institute of Technology (Pasadena) (1975-77), además de la Venice International University (Italia, setiembre-diciembre de 1998) y fundador y director del Instituto Cervantes en Roma (1994-95). Desde 1983 es

Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, de la que también ha sido Decano (1987-88). En la actualidad dirige el Máster de Documental Creativo de la Autónoma.

Angel Arias:

Miembro hasta el año 1999 de la banda Lagartija Nick, con la que publica en diciembre el 1997 el disco Val del Omar, homenaje al cineasta granadino cuyas canciones compuestas en su sonido que mezcla el metal industrial con el minimalismo electrónico se basan en textos de este. El 18 de noviembre de 2010 la banda ofreció un concierto en el auditorio del Museo Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la exposición Desbordamiento de Val del Omar, en donde se puso en práctica el sonido Diafónico, la Tactilvisión y el Desbordamiento Apanorámico de la imagen Valdelomariana, aspirando al espectáculo total que perseguía Val del Omar.

Manuel Jesús Manrique:

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y especialista en cine y otros medios audiovisuales. Obtuvo el accésit en el Premio de Divulgación Científica del Vicerrectorado de la Universidad de Granada por el libro interactivo Mujer y moral católica en el cine español de la transición. Fue becado por la Fundación Ibn Al Jatib (Loja, Granada) para la realización del libro Val del Omar. El moderno renacentista, que publicó en 2008 junto a la Diputación de Granada. En 2013, coordinó junto con el antropólogo Martín Gómez-Ullate García de León el libro Ensayos sobre cine, historia y antropología. México y España, que fue publicado en la universidad en la que actualmente es

profesor dentro del área de Historia y Antropología, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (México)

Tras la realización de esta serie de entrevistas de diferente índole y ámbitos cercanos de algún modo más o menos directo a la vida y obra de Val del Omar se refuerza la idea de que el granadino es un artista poliédrico, difícilmente clasificable. Cada entrevistado es atraído por la figura de Val del Omar por un aspecto singular concreto y diferente en cada caso. Lo único que parece compartir cada uno de ellos es la pasión por el autor. Sin embargo, según la naturaleza del vínculo o el ámbito profesional del entrevistado parecen admirarle por su carácter innovador en unos casos, su sensibilidad poética en otros o su capacidad técnica y tecnológica.

A continuación se destacan algunos de los fragmentos más interesantes extraídos de esta serie de entrevistas:

A estos efectos resulta muy interesante el comentario de Ángel Arias interrogado acerca de su primer *encuentro* con Val del Omar: “fue en la inauguración de la Sala Val del Omar, en la Filmoteca de Andalucía, en Córdoba, mientras yo estaba organizando unas jornadas sobre el Cine y la Generación del 27 [curiosamente, en ninguna de las ponencias se citó a Val del Omar].” (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Lo cierto es que Val del Omar, ha sido hasta hace bien poco un cineasta muy poco conocido, o al menos valorado. Uno de los más grandes estudiosos del cine de todos los tiempos, Román Gubern, nos habla de Val del Omar en los siguientes términos

En los años 50 conocía vagamente de oídas a Vdo., pues dirigí entre 1955–57 el cineclub de la Universidad de Barcelona. Y le conocí personalmente en un Congreso del Cine en Color que se celebró por entonces. Me habló de sus proyectos de cine en relieve, que no entendí[...] Tardé años en ver sus películas. Tal vez hasta los años 70. Era un cineasta “invisible”. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

Ángel Arias nos relata lo importante que fue para su vida el visionado de *Aguaespejo granadino*. Se puede decir que en él se cumplió la transformación de la que tanto habla José Val del Omar:

...pasma fue lo primero que sentí. Habiendo nacido y crecido en Granada, contemplé, en *Aguaespejo granadino*, una ciudad absolutamente desconocida, mágica, brutalmente bella. Val del Omar me mostró, con precisión milimétrica y “fotográfica”, cómo el misterio vive, feliz, en las entrañas de lo cotidiano. Desde entonces, Granada no ha vuelto a ser la misma.. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Román Gubern describe un sentimiento muy parecido: “Me fascinó. Era un cineasta *distinto* a lo que conocía.”... “Un Robinsón Crusoe del audiovisual.” (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

Cuando piensa en *Aguaespejo Granadino* a Ángel Arias se le viene a la cabeza “una torre de lanzamiento de

gravedad cero. El agua que sube... y sube... y sube. La verticalidad de un puerto natural de estrellas.” (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Resulta particularmente curioso cómo a la pregunta *imán o lupa* que formulaba Val del Omar, las respuestas de los diferentes entrevistados son muy diferentes:

Me quedo con el imán y me quedo con la lupa. El espíritu de Val del Omar es cuántico. No existen los opuestos, las exclusiones “o/o”. Val del Omar es inclusivo, es “ambos/y”. Sé que siempre llevaba una lupa “y” un imán en los bolsillos. Y sé que los daba a elegir a la gente. Toda su obra está llena de imanes [electrónica] “y” lupas [óptica]. En él, esos objetos son el mismo objeto. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Sin embargo Román Gubern contesta directamente y sin aparente duda : “Imán”

En cambio para Manuel Jesús Manrique autor de *Val del Omar el moderno renacentista* expresa con la misma rotundidad: “Lupa. Sí soy de cultura occidental”

En cuanto a la conexión, la de Ángel Arias es muy fuerte:. “mi latido, mi pulso, mi temblor, mi desgarró y su misterio.[...] confiere una cualidad extraña y cálida hasta a mi forma de caminar.” (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Respecto al modo de trabajar Roman Gubern comenta:

“Trabajaba fuera de toda regla o canon impuesto desde el exterior”...”Trabajaba con un proyecto muy abierto en la cabeza (como Gaudí). No se sometía a un corsé previo rígido (en eso se aproximaba a Flaherty) “Era un tecno-humanista: un ingeniero AUTODIDACTA (¡asombroso!) y un místico.” (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

En cuanto a sus influencias nos comenta el propio Gubern:

“Le impactó el cine de Flaherty. Le gustaba de Buñuel “Los olvidados” y “El ángel exterminador”. Y le conmovió “2001: una odisea del espacio”, film “ascensional” por antonomasia. Leía libros y revistas técnicas. Y poesía (San Juan de la Cruz, Lorca...), además de “nueva teología” (Teilhard de Chardin).”...”“El cine no era su influencia mayor, aunque lo había sido cuando se inició en este medio hacia 1925.” (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

Roman Gubern califica así la obra de Val del Omar:

En términos genéricos como “vanguardia” o “experimental”, que son muy laxos. En 1970 pudo ya acogerse a la fórmula “Expanded cinema” que llegó de USA.” [...] Fue un místico, influido por los cristianos (Juan de la Cruz, Teresa de Ávila) y los sufíes (Ibn Arabí). También por Teilhard de Chardin. Pero parece que no era

practicante. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

En cuanto a las influencias Gubern nos habla de lo siguiente: “En cierto modo fue un surrealista atípico y no canónico (admiraba a Dalí y le hubiera gustado colaborar con él)”. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

Para Manrique podrían ser figuras equivalentes a Val del Omar “Giorgio de Chirico o incluso Herman Hess.” (Manuel Jesús Manrique, comunicación personal, 25 de febrero de 2011) Y podría estar influenciado por la Vanguardia rusa, la francesa y el cubismo.

Con respecto a la pregunta “¿con qué se quedaría del autor?” Arias contesta

Conozco algunas cosas sobre su vida privada. Me quedo con su odio a la letra, al renglón, al negro sobre blanco. Me quedo con su pasión por el analfabetismo, por las “oraciones gráficas”, por la poesía de los procesos, por la pedagogía kinestésica, por la cultura de la sangre.[...] era un “analfabeto con cultura de sangre”. Así se definía a sí mismo. Eso lo hace no sólo erudito. Lo hace sabio. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Y para Manrique su singularidad como cineasta radica:

En la novedad de su gramática, el uso de las metáforas, el tema, el uso del tiempo y de la luz... todo él es novedad a pesar de las lógicas influencias. Crea un universo nuevo. (Manuel Jesús Manrique, comunicación personal, 25 de febrero de 2011)

En cambio para Ángel Arias radica: “en todo lo que no tiene de cineasta y en todo lo que tiene de pedagogo, de pionero de la “tercera cultura” y, especialmente, de adelantado de la realidad virtual. El cine de Val del Omar es primo hermano del “Sensorama Alhambra” de Aldous Huxley. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Otra pregunta curiosa en cuanto a lo que a respuesta se refiere es “¿en qué porcentaje era técnico?”, a lo que Antonio Arias contesta:

Un par de ejemplos: cuando Val del Omar quiso “mover”, acercar las colinas de “la Sabica” [donde se asienta la Alhambra] y la del Albayzín, creó un dispositivo llamado “lente biónica de angulación variable” [el mismo principio en el que se basa la lente “zoom”, que es posterior]. Val del Omar movió montañas con un par de lentes. Técnicamente, la “táctil-visión” no es más que un puñado de lámparas de linterna de bolsillo alimentadas por unas pilas de petaca. Ganó en Cannes el premio especial de la técnica con “Fuego en Castilla” en 1961, un film rodado con una cámara de... ¡1926! De acuerdo con Val del Omar, “la técnica debe ser una floración de la sustancia”. A Val del Omar hay que buscarlo en la técnica, en la poesía y, fundamentalmente, en la Mística. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

A la misma pregunta Manrique contesta:

Lo veo más artista, casi en un 70%, y de ahí 15% técnico y 15% ingeniero. Pero todo lo que hace como ingeniero o técnico está pasado por la pátina de la poesía; inventa para conseguir expresar algo. (Manuel Jesús Manrique, comunicación personal, 25 de febrero de 2011)

En cuanto a las influencias todos apuntan a fuentes similares, Ángel Arias dice: “no puedo entender a Val del Omar sin Lao Tse, Ibn Arabi y San Juan de la Cruz. Todos ellos se fecundan en Val del Omar en un “loop” eterno. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Para el historiador Román Gubern,

Es interesante su paralelismo con Eisenstein, quien también escribió sobre los estados místicos y citó a Teresa de Ávila. Y también fue un experimentador de la técnica, por ejemplo, con su “pantalla dinámica”, emparentada (y anterior) con el “desbordamiento” de Vdo. Siguiendo a Unamuno, Vdo. tenía algo del misticismo eslavo. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

Manrique nos comenta: “Su libro de cabecera, serían las obras completas de Santa Teresa, y quizá su película preferida “Un perro andaluz”.” (Manuel Jesús Manrique, comunicación personal, 25 de febrero de 2011)

En cuanto a la opinión que Val del Omar tenía del mundo Ángel Arias lo siente así:

. El valor del mundo para val del Omar, según yo lo entiendo, residía en su misterio, en su temblor, en su vibración, en su permanente fluencia. Alguien que percibe así el mundo tiene que amarlo desmedidamente [...] El mundo es contradictorio, injusto, amoral. El mundo no premia a los buenos ni castiga a los malos. Paradójicamente, es este desgarró vital, este choque de opuestos el que da coherencia y unidad a los seres humanos. Es el que les da un sentido de trascendencia.

De acuerdo con Val del Omar, “hay seres sufrientes a los que jamás les desaparece la sonrisa”. Cito de memoria a hermanan Hesse cuando dijo: “los problemas no están ahí para ser resueltos. Los problemas son los polos donde se manifiesta la vida.” creo que Val del Omar hubiese suscrito esta frase sin reservas. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Val del Omar se pasó toda su vida grabando la misma obra y hubiera sido maravilloso que hubiera podido adaptar con Lorca Cuentos de la Alhambra de Washington Irving, quizá toda la vida lo estuvo haciendo:

En la Granada de principios del siglo XX la impregnación árabe era muy superior a la actual. Su complejo monumental estaba intacto. Y había leído “Cuentos de la Alhambra” de Washington Irving, alguna de cuyas partes quiso adaptar al cine con Lorca, según cuenta Florentino Soria. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

–Me parece muy revelador que al final de su vida lo que más le interesaba eran los videoclips musicales y los spots publicitarios: los sueños anarrativos, desligados del cronologismo y la causalidad. (Román Gubern, comunicación personal, 6 de diciembre de 2010)

En cuanto a sí mereció la pena Ángel Arias contesta algo maravilloso: “agotó sus recursos económicos pero tendrá la inmortalidad como compensación. No es mal trato.” (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

Para terminar estas entrevistas suscribo aunque parezca contradictorio este texto de Arias.

Estoy hastiado de toda la verborrea académica sobre Val del Omar. Val del Omar es un proceso, es un verbo, un experimento en construcción. Solo es posible entender a Val del Omar con las manos sucias. Lo demás es puro divertimento para ociosos. (Ángel Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2010)

3.5.3.2 Los que le han conocido personalmente.

Gonzalo Sáenz de Buruaga:

Economista. Formado en la Universidad de Berkeley, yerno de José Val del Omar y conservador e impulsor de su legado.

Juan Mariné:

Nacido en Barcelona el 31 de diciembre de 1920, ha trabajado en más de 90 películas como director de fotografía. En los últimos años se ha especializado en la restauración de películas antiguas.

Juan José Serrano:

Colaborador de José Val del Omar desde los años 60. Acompañó al cineasta en sus investigaciones como ayudante de su laboratorio PLAT hasta la muerte de Val del Omar en 1982.

Las personas que lo conocieron personalmente coinciden en el atractivo y magnetismo que el granadino tenía.

Según su yerno, Gonzalo Sáenz de Buruaga

Val del Omar a mí me pareció un hombre que hacía el sonido, el montaje, la imagen... Todo lo que había, era un artista, un tenoartista y eso me llévo y aquí estoy todavía después de tantos años.

(Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

El prestigioso director de fotografía y restaurador Juan Mariné comenta

Cuando las cosas que iba a hacer o lo que estaba haciendo te lo contaba Val del Omar había tal manera de explicarlo, tal ilusión, tal sentido de adornar aquello que él iba a hacer que era una maravilla. Decías qué bien [...] Estábamos reunidos y él me contaba una serie de cosas y a mí me encantaba estar con él. [...]Era un hombre que tenía tal ilusión que daba gusto estar con él. (Juan Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

Su amigo y ayudante en la última etapa de su vida nos comenta con esta naturalidad como trabajaban

Una tarde sentados aquí los dos sin abrir la boca ninguno de los dos y cuando me marchaba me dijo ha sido una tarde muy fructífera y no habíamos abierto la boca ninguno de los dos. Había bastante compenetración hasta el punto en que en muchas ocasiones no hacía falta hablar. (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Mariné nos deleita con la frescura del autor de Aguaespejo:

En casi todas tenía una verdad espiritual en el fondo importantísima, yo lo pasaba muy bien hablando con él. Es más el tenía un vecino en la calle Europa que era mecánico de cámaras. Si estaba la cámara estropeada iba a dejársela a Juan Fernández que era su vecino pero el verdadero motivo era pasarme dos o tres horas con Val del Omar hablando. (Juan

Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

Del mismo modo nos sigue comentando cómo eran esas reuniones:

Hablábamos de cosas que quedan por hacer en cine, de novedades de ópticas, de encuadres, de muchas cosas... y él siempre se quedaba, estaba pensando en muchas más cosas. Tenía que haber vivido 50 años. Estaba siempre por delante de lo que ya existía. Estaría trabajando en otra cosa que él pensaba porque él era un poeta de la imagen claro. (Juan Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

Val del Omar era una persona mágica que atraía a todo el mundo, como nos explica Mariné:

El Val del Omar que yo he conocido, que yo siento... y que naturalmente para comprenderlo, disfrutarlo y saborearlo había que estar en su presencia... había que estar en un pequeño lugar reunido con él. Yo me pasé horas escuchándole y hablando con él, pero siempre hablando con él. Y salía reconfortado. Es cierto que era un hombre que no pretendía convencer. Pretendía que tu vivieras su mundo, sus ilusiones y su manera de sentir. Para mí ese era Val del Omar. Y esto es lo que más o menos nos ha quedado de él, esto es lo que estamos viendo. (Juan Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

Su amigo y ayudante Juan José Serrano nos aporta una clave para entender su personalidad: “Val del Omar decía que hubo una serie de gentes que corresponden a una época concreta que estuvieron tocados por la gracia del

cometa Halley.” (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Y como relata su yerno, una persona muy singular:

Aquel chalet de Val del Omar era una especie de gabinete del Doctor Caligari, en que las máquinas subían por las escaleras, no cabían en la parte baja, en el salón comedor malamente comedor y cada vez más laboratorio y empezaban subir por las escaleras hacía las zonas de los dormitorios [...] lo importante eran las máquinas, las máquinas eran aquello que servía para escribir un poema audiovisual... (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

Y nos sigue describiendo: "La vida con Val del Omar era una vida más que imán y lupa. Era algo más. Era una explosión al ralentí, como él escribía..." (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

Val del Omar era un ser especial, Juan José Serrano nos lo describe como una persona que está en otra dimensión

Val del Omar en un plano arriba y de vez en cuando descendiendo y tomando contacto con la realidad política, social o la realidad religiosa o cualquier otra de ellas y en esos puntos de contacto podía haber cualquier cosa dependiendo de con quién tocaras. (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Acerca del método de creación de Val del Omar, Mariné nos habla así:

Él era un hombre que acumulaba ideas, las pensaba, las dejaba dormir, se dedicaba a otras cosas

y con el tiempo volvía a coger otra vez esa obra, le daba una vuelta, como los buenos guionistas. Lo dejan dormir y después a la tercera o cuarta vuelta o repaso aquello está ya en su punto, el ya tenía su buen punto para poder sacar. Y la prueba es que en esta película que hemos visto Agüespejo él hizo varios montajes él modificó mucho quería llegar más lejos, estoy seguro que le atosigaban por muchos sitios y el no tenía más remedio que darlo a proyección porque él hizo muchas modificaciones y muchas cosas y estuvo también en el sonido dándole vueltas,

(Juan Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

Gonzalo Sáenz de Buruaga nos relata una experiencia fílmica interesante, la vez la única en su edad madura: “A propósito de 2001 Odisea en el espacio de Kubrick Val del Omar dijo, Eso es cine, eso es una gran comentario pero pocas películas no interesan al cine, lo tenía dentro.” (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

Juan Mariné nos comenta la sensación que tuvo cuando leyó el guión de Agüespejo granadino

Y entonces me dio un guión de lo próximo que quería hacer y mi terrible desilusión, mira que yo leía guiones, modificaba incluso, he colaborado incluso en guiones y aquel guión no lo entendí. [...] y entonces él me lo contó y bueno, sí, dentro de lo que contaba era una cosa muy soñadora, muy bonito..., porque él quería incluso trabajar con el olor, cosa que ya se ha hecho. Él tenía tal sentido... pero, por ejemplo, para mí la película está llena de

ilusión descriptiva toda ella. Se nota en las locuciones, se nota en la música, se nota todo. Le falta naturalmente la diafonía circulante, que es lo que te situaba en los distintos sitios porque si no, no tiene sentido, porque estás perdido hasta que ya te sitúas en el sumun de su Alhambra. Él era granadino como nadie, y su Alhambra era... Él hizo varios viajes a la Alhambra de rodaje. Él rodó, montó, no le gustó, rectificó, volvió a repetir... pero varias veces ¿eh? y a hacer cosas que él soñaba. Ese manto de día y de noche donde sigue permanente su Alhambra, su mundo, su agua a pesar del cambio, de día y de noche sigue constante el correr de las fuentes. Eso es una maravilla. Él es un modernista, como los poetas, él es un poco Lorquiano, en el fondo, su sentimiento, su poesía constante... quizás podríamos también parangonarlo con Dalí. Tiene también sus novedades, sus diferencias vitales, su sentido de la vida, su visión surrealista. (Juan Mariné, comunicación personal, 21 de marzo de 2010)

En cuanto al proceso creativo nos lo describe de la siguiente manera la persona que más de cerca lo vivió:

Yo creo que es una fiebre, mezcla tanto arte como ciencia. La investigación y el arte se funden a través de una fiebre creativa que es la que genera esos resultados y hay veces... En el caso de Val del Omar esa fiebre era en Arte y en Ciencia. En el caso de Val del Omar se duplicaba [...] En el caso de Val del Omar era la creación por la creación, la fiebre alcanzaba tales dimensiones que a veces construimos un aparato lo probamos funcionaba y lo desmontábamos porque usábamos esas piezas para fabricar otro. Muchos aparatos de los que ahora

quedan restos. (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Podemos entender algunos momentos de éste trance del que hablamos, de esta experiencia mística que vivía Val del Omar:

Esa necesidad de crear era la fiebre. Es un fin en sí mismo, la creación es el principio el fin, todo junto. Uno no se plantea más que como mucho qué es lo que va a hacer no cómo lo va a hacer y muchas veces ni eso. El Picasso de yo no busco pero encuentro. Es lo mismo, los ojos abiertos, la inspiración y la fiebre.[...]La creación es labor de genios y ese es el caso de Val del Omar.[...]El resultado es estados de alteración de conciencia.[...]Llamó Fraga y le dijo María Luisa, ahora no se puede poner porque está en Trance.[...]En otra ocasión, recuerdo a Val del Omar tirado en el suelo del salón de la calle Europa, llorando y golpeando con los puños de la emoción de ver lo que nunca había visto nadie (Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

La Creación en Val del Omar, era un estado febril que en muchas ocasiones no permitía que se conservasen sus inventos como relata su amigo Juan José Serrano.

la creación no es un fin en sí misma, ya tengo el aparato, conseguíamos tubos de cartón y los utilizábamos para crear lentes y era tal la fiebre de creación de lentes que algunas de un día para otro a mí no me daba tiempo a verlas y hacíamos esto y mira la fotografía y estoy haciendo ahora está con otras lentes porque se me ha ocurrido otra idea y era el cuento de nunca acabar. (Juan

José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

La preocupación por la enseñanza fue uno de los *leit motiv* de su vida como nos relata Gonzalo Sáenz de Buruaga

Les habla a los maestros de la institución de libre enseñanza, de la pedagogía quinestésica, él lo que quiere es desatar el instinto, y creo que el cine es fundamentalmente técnico para desatar el instinto, no para imponer. Él veía la educación, que es también otra etapa muy moderna... movimientos de crítica a la educación represiva que ha habido desde los 60 y todavía sigue. Yo entonces veía que no... que la educación... él decía una rase “Todos los niños son genios y la educación los frustra” (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

Algo similar nos relata Juan José Serrano

Hay que escribir con martillo neumático en la cortical magnética de las gentes, todo lo que no sea impacto no queda. Si quieres que se mantenga algo tiene que ser impactante y lo único que impacta en cine es la magia y si no hay magia no hay cine hasta tal punto que él decía que el cine había muerto.

(Juan José Serrano, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2007)

Val del Omar era un artista atípico:

Era un creador completo que no veía esa distinción entre la técnica y la poesía y ese es seguramente su drama desde el punto de vista personal en un tiempo

que todo está fragmentado pero es desde el punto de vista de creación es su gran aportación, la techné griega en el arte, no sé qué porcentaje, no hay porcentajes. (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

Val del Omar afortunadamente es ahora una persona reconocida, eso es mérito de su hija y su yerno.

“Gracias a María José y a un sentimiento de amor, Val del Omar sigue existiendo en la memoria de algunos Valdelomarianos que se reúnen contantemente, si no hubiera desaparecido, como un personaje extraño, algunos lo recuerdan así un señor que andaba por la escuela de cine con una bata blanca, una especie de excéntrico de visionario y hubiera desaparecido, gracias a mí y a María José iniciamos su difusión y yo todavía sigo difundiéndolo.”(Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

En conclusión lo podemos definir del mismo modo que lo hizo su yerno: “Val del Omar es un místico.” (Gonzalo Sáenz de Buruaga, comunicación personal, 10 de marzo de 2010)

3.5.4 Nuevos datos sobre la vida de Val del Omar a raíz de la investigación



Fig. 6. Autor desconocido. (1905) *Val del Omar bebé*. [Fotografía]. Propiedad particular.

Nos interesa la vida de D. José Val del Omar en tanto en cuanto la experiencia creadora es una experiencia irrepetible y personal. Por ello nos vemos obligados con el mayor de los respetos a adentrarnos en el universo irrepetible valdelomariano que daría lugar a esa experiencia creadora. Como diría José Antonio Marina “No somos ni pura emoción ni racionalidad pura, sino una complicada mezcla que cada uno de nosotros tiene que resolver biográficamente”²⁴⁸ (Marina, 2012, p.12). Y

²⁴⁸ Marina, J.A.(2012) *La inteligencia Ejecutiva*. Barcelona: Ariel.

para saber cómo resolvió biográficamente esta mezcla de razón y emoción vamos a proceder a adentrarnos en su vida haciendo un repaso cronológico de la misma.

Se trata en realidad de un personaje tan misterioso y escurridizo como sus obras. Después de treinta años de su muerte seguimos encontrando vacíos inexplicables en su biografía e incongruencias imposibles de dirimir.

Sobre la vida en Granada de José Val del Omar hay pocos datos y algunos son contradictorios, fruto, en gran parte, del baile de cifras que él mismo realiza en sus propios escritos.

Intentar conseguir una sencilla fe de bautismo resulta casi imposible. No aparece una sola huella del mismo, aunque resulta lógico pensar que se bautizase en la parroquia de San Matías, cercana a la casa de sus abuelos maternos en San Pedro Mártir, parroquia que le correspondería. Pero sin embargo, tampoco hay rastro.

También se pensó que pudiera ser Loja el municipio donde se bautizara. Dado que era la ciudad de origen de su padre podría haber sido otra opción razonable, pero tampoco fue así. Su vida está llena de episodios similares. Su época en las misiones pedagógicas resulta ser tan productiva como misteriosa pues de los miles de clichés fotográficos que realizó apenas quedan unos cuantos. SE trata de un personaje huidizo y misterioso hasta el punto que a veces parece tratarse de una figura fantasmagórica.

Recuerda al mítico personaje de Süskind en *El Perfume* que estaba en todos lados pero que nadie advertía. Todo el mundo parece haber estado cerca de él, haberle conocido e incluso tratado, pero nadie sabe decir nada a ciencia cierta, sobre todo de la primera época de su vida. Pero esto sólo fue el comienzo de la investigación. Poco a poco iremos descubriendo el velo de Isis.

Su pasado con mayor o menor fortuna, ha sido construido, y resulta a día de hoy en plena era de la comunicación y de la información, prácticamente imposible obtener datos de su primera época máxime teniendo en cuenta que la gran mayoría de sus contemporáneos ya ha fallecido, aunque es innegable que afortunadamente existe un resurgir del interés por Val del Omar por parte de nuevos creadores de la talla de Víctor Erice, César Velasco o el grupo musical Lagartija Nick.

En cualquier caso la mayoría de los investigadores se basan en la última etapa de su vida. Y otros se basan más bien en la imagen creada de Val del Omar que en un intento veraz de la figura real. Y basado sobre todo en la segunda etapa.

Existe muy poca información de su sin embargo decisiva etapa de Granada. Parece haber más interés por la obra que por el autor, y sin embargo resulta fundamental llegar a ella a través de todo lo que rodea, o rodeó al autor. Nos interesa la persona que hizo la obra, en cualquier caso, pero tanto más en éste en que en su obra la emoción se ponía como centro de todo en la vida. Imposible e impensable por tanto acceder a la obra del granadino sin conocerlo a él.

Casi todo lo que tenemos de él viene de la mano de su hija. Sin embargo, es habitual que los hijos sepan bien poco de la vida de sus progenitores en etapas anteriores a su nacimiento. Esa parte de la vida que eres y que te ha llevado al momento de tu estado actual. Los primeros

No parece en cambio tan difícil pasar desapercibido con los amigos, todos tenemos alguna carta de nuestros amigos, alguna foto....

años de nuestra vida son los más importantes, desde el momento del parto, desde la llegada a este mundo, empezando por cómo has llegado a él. Asuntos como la naturaleza del parto o las primeras experiencias se revelan como fundamentales en la configuración del carácter y talante de cada individuo.

Cuando intentamos buscar el objeto de un problema psicológico o de alguna enfermedad siempre volvemos a los orígenes. Cuando vamos al médico nos preguntan si nuestros abuelos han muerto de cáncer, pero no nos preguntan si fueron felices, si reían si soñaban, si nos abandonaron... En cambio son todas esas cosas las que marcan la personalidad de cada uno, nuestros gustos, nuestras aficiones, nuestras fobias. Si esto afecta a cada individuo imaginemos cómo puede haber afectado a un poeta...

Trataremos de indagar pues en las razones primeras que han hecho posible que florezca una obra tan singular como José Val del Omar.

Es conocido que Val del Omar era vecino de Manuel de Falla, que vivía en la casa de detrás en la Antequeruela baja, sin embargo se ha recorrido la Antequeruela, casa a casa, y no hemos conseguido saber cuál era la suya. En todas parece haber habitado siempre la familia que aun hoy lo hace. Hay tampoco rastros de Val del Omar en todo el archivo de Manuel de Falla. Parece como si su vida hubiera sido la de un fantasma.

Siendo pues vecino de Manuel de Falla en la calle Antequeruela, y además amigo cercano, de quien tomó incluso parte de música para Agüespejo granadino, resulta inaudito que en la fundación y casa museo que existe en

la actualidad detrás de la antigua casa de Val del Omar, no exista inexplicablemente ninguna referencia ni noticia a Val del Omar. Ninguna carta, ni apunte.

Otro hecho difícilmente explicable lo encontramos en las grabaciones en la Alhambra. Resulta impensable que en pleno siglo XX una persona con el aparataje que necesitaba una película en aquel momento ruede una cinta de 35 minutos en la Alhambra sin dejar ni rastro a pesar de que existe un detallado archivo donde están registrados todos los rodajes de la época así como las solicitudes originales manuscritas de los directores que rodaron en esa época en el mismo escenario, y sin embargo no hay constancia escrita alguna en dichos registros de la presencia De Val del Omar en la Alhambra, ni de haber realizado grabación alguna en su recinto. El propio personal actual de la Alhambra plantea la posibilidad de que alguien le dejara acceder “irregularmente”.

Como se comprueba, tan impenetrable resulta ser su obra como su historia.

Tras conversación telefónica con el cementerio de la Almudena donde se supone que está enterrado nos dan cuenta del único Valdeomar del que tienen constancia: un tal Julio Valdelomar López enterrado en 1979 que bien pudiera ser su hermano... sino fuera porque Val del Omar era hijo único. Según el cementerio de la Almudena Val del Omar no está enterrado allí. Al final conseguimos localizarlo aunque sus restos fueron exhumados y ardieron en el fuego eterno para siempre.

Finalmente, y gracias a la información aportada por nuestro amigo Antonio Arias se consiguió localizar en el

registro civil la partida de nacimiento de José Val del Omar. Allí consta que el día 27 de octubre de 1904, nace en la calle navas, número 9, 2º izquierda a las 3:20 hs. de la madrugada.

También se ha logrado al cabo dar con su Certificación de Bautismo, de la mano del párroco D. Manuel Carrillo Benítez encargado del archivo parroquial de San Matías, Granada en el libro 27, folio 156, número 115. En el que consta que D. José Antonio Laureano Fernando M^a Santísima de la Trinidad fue bautizado el día 9 de Noviembre de 1904, con tan sólo 13 días de vida. También en la misma partida de bautismo dice que nació a las 3:24 minutos de la madrugada, 4 minutos más tarde de lo relatado por Antonio Arias.

El veintisiete de octubre viene por tanto al mundo un misterioso cinemista. El niño José Antonio Laureano Fernando María Santísima Trinidad Valdelomar López, hijo de Francisco Valdelomar Gijón, funcionario del ayuntamiento de Loja y de María Concepción López Carrasco, hija de una familia pudiente de la época cuyas principales aficiones son pintar y tocar el piano. El pequeño viene al mundo a las tres y veinticuatro minutos de la madrugada según consta en su partida de bautismo. En la C/ Navas 9 2º izquierda

Su abuelo materno, José López Martín, es médico de los escolapios, profesor de la Universidad de Granada, y terrateniente. Posee grandes terrenos en la localidad de

Torvizcón en las Alpujarras granadinas de donde son naturales ambos abuelos maternos.

Fue bautizado el nueve de noviembre de mil novecientos cuatro, con apenas trece días de vida, en la Parroquia de San Matías en Granada en la C/ San Matías a escasos metros de su domicilio natal. Sus padrinos serían su abuela materna, D^a Ana Carrasco y su tío José López Carrasco, hermano de su madre.

Parece ser que este primer momento del bautismo ya marca las diferencias entre las familias. Los padrinos son dos miembros de la familia materna cuando lo habitual de la época es hubieran sido los padrinos tomados de la familia paterna.



Fig. 8 Jurado, A (2015). *Pila Bautismal parroquia San Matías.* [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

PARTIDA - CERTIFICACIÓN DE BAUTISMO

Parroquia SAN MATÍAS
Población GRANADA
Diócesis GRANADA
Provincia GRANADA
Libro 27
Folio 156
Núm. 115

NOTAS
CONFIRMADO
en 2
de [Firma]

FUERO REAL
DE SAN MATÍAS
211
29-12-1930
MATRIMONIO
con M^{te} CUIJA
SANTOS GUTIERREZ
en MONINA
[Firma]

OTRAS

D. MANUEL CARRASCO DEVALTEZ
Encargado de Archivo Parroquial de SAN MATÍAS
Diócesis de GRANADA

CERTIFICO: Que, según consta en el Libro de Bautismo de esta Parroquia, reseñado al margen,
D. JOSE ANTONIO CARRASCO FERNANDEZ M^{te} San Trinidad
fue BAUTIZADO el día 9 de NOVIEMBRE de 1904
Nació el día 27 de OCTUBRE de 1904
en la calle LA 3124 MINUJO DE CO MADRUGA num. [Firma]
siendo natural de [Firma] Diócesis de [Firma]
Provincia de [Firma]

PADRES: D. FERNANDEZ VASCOLOMAN Y GIRON
natural de GRANADA
y D^a ANITA CARRASCO LOPEZ CARRASCO
natural de GRANADA (GRANADA)
desposados en [Firma]

ABUELOS PATERNOS: D. JOSE CARRASCO VASCOLOMAN Y CARRASCO
natural de GRANADA
y D^a FLORENCIA GIRON HERRERA
natural de [Firma]

ABUELOS MATERNOS: D. JOSE LOPEZ MARTIN
natural de TORVIZCON
y D^a ANITA CARRASCO
natural de TORVIZCON

PADRINOS: DON JOSE LOPEZ CARRASCO y ANA CARRASCO

MINISTRO: JOSE DONCEL DONCEL
GRANADA a 29 de FEVERO de 2015
Firma del Encargado del Archivo: [Firma]

PARA OTRAS DIÓCESIS LEGALIZACIÓN
El Vicario General: [Firma]

Fig. 7 González, Y. (2015). *Fe de bautismo Val del Omar.* [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Desde el momento de su nacimiento, hasta sus últimos momentos el pequeño Pepe, será conocido en su tierra desde su tierna infancia como Pepito Valdelomar,.

Aunque el siempre firmó con el nombre de José Val del Omar.²⁴⁹

²⁴⁹ Casa Natal de José Val del Omar, en la C/ navas número 9 de Granada. En la actualidad convertida en Hotel Dauro



De su familia podemos saber que su padre Francisco Valdelomar Gijón nacido el 7 de noviembre de 1875 en Loja, era procurador jefe de negociado de administración local a cargo de los negociados de estadística, agricultura y otros desde el 19 de mayo de 1918²⁵⁰ (de este documento también se desprende que en 1946 tenía 70 años y aún seguía ejerciendo su profesión).

En cuanto a su familia materna se sabe que su madre era Concepción López, a la que podríamos considerar una artista de la época. De hecho resulta más que probable que fue ella quién le inculcó el gusto por la música y por la pintura.

Su abuelo José López Martín, era médico, profesor de universidad y terrateniente. Para dar fe de ello se cuenta con un documento de 1867²⁵¹ como Testimonio de los Méritos y Servicios prestados como médico, además del Arreglo de la fachada de su casa en San Pedro Mártir 13, en 1900²⁵², así como la construcción de una casa en los solares de la calle Colón²⁵³. En 1928 se habla además de otra propiedad en la Placeta de la Cruz verde²⁵⁴.

²⁵⁰ Documento Ayuntamiento de Loja registro 489 del 12 de febrero de 1946

²⁵¹ ES.18087.AMGR **Signatura:** C.00912**Delegación ó Área:** Administración. Personal**Título:** Testimonio de los méritos y servicios del médico José López Martín.**Fecha:** 1867**Nivel:** Unidad documenta

²⁵² ES.18087.AMGR **Signatura:** C.00990.0188**Delegación ó Área:** Servicios. Ornato / Obras y Urbanismo**Serie Documental:** Licencias de obras**Título:** Arreglo de la fachada de la casa nº 13 de San Pedro Mártir, propiedad de José López Martín.**Fecha:** 1900**Nivel:** Unidad documenta

²⁵³ ES.18087.AMGR **Signatura:** C.02004.0040**Delegación ó Área:** Servicios. Ornato / Obras y Urbanismo**Serie Documental:** Licencias de obras**Título:** Construcción de una casa en los solares nº 74 y 75 de la calle Colón, esquina a la calle Cárcel Baja, propiedad de José López Martín.**Fecha:** 1904**Nivel:** Unidad documental

²⁵⁴ ES.18087.AMGR **Signatura:** C.03020.2159**Delegación ó Área:** Servicios. Fomento / Obras y Urbanismo**Serie Documental:** Infracciones urbanísticas**Título:** Denuncia por ruina de la casa nº 27 de la Placeta de Cruz Verde propiedad de José López Martín**Fecha:** 1928**Nivel:** Unidad documental

Más allá de lo expuesto, de su familia apenas se tiene mayor información. Hasta este momento de la investigación no se tenía la certeza del número de hermanos que componía la familiar, o ni siquiera de si los tenía.

Se comenzó pues la investigación a la búsqueda de sus parientes más cercanos

Fig. 9 González, Y. (2015). *Casa natal de José Val del Omar*. [fotografía].Realizada para la presente investigación..

Respecto a su educación se conoce que el pequeño José Val del Omar estudió sus primeros años en las Recogidas de Santa María Egipciaca, colegio hoy desaparecido.

Unos años más tarde estudiaría en los Escolapios de Granada, donde residiría en régimen de Interno, y donde ya se apuntarían inclinaciones hacia el cine.

En 1913–1914 debió estar internado en los Escolapios de Granada según recoge Román Gubern *“Fue por entonces, a los nueve o diez años, cuando llevó a cabo sus primeras proyecciones pre cinematográficas, pues pintaba cristalitos y luego proyectaba sus imágenes debajo de la cama, usando una linterna con una vela y un pañuelo como pantalla”*²⁵⁵ (Gubern, 2004, p.8)



Fig. 10²⁵⁶ González, Y. (2015). *Vistas de Val del Omar interno*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

También tenemos referencias de este hecho en el documento sin fecha Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas en el que dice *“Para sacar de debajo de la cama de un internado el espíritu vital en*

constante descubrimiento e intentando practicarlo en todas las escuelas”.

Pero desde entonces hasta el año 21 en que viaja a París no tenemos más información de su infancia, salvo la que se puede deducir de sus textos manuscritos pocos años antes de su muerte.

El pequeño José Val del Omar que en 1914–1915 ya estaría interno en el Colegio de los Escolapios de Granada, a apenas 10 minutos caminando de la casa de sus abuelos maternos.

Parece que la causa de este internamiento pudiera ser la separación de sus padres. Y que en este internado era médico su abuelo materno D. José López Clemente, persona muy reconocida y querida por los Escolapios del colegio.

Para el joven Pepito Val del Omar, la estancia en el internado fue para él muy dura. De hecho eran tantas las ganas del pequeño de conseguir volver a su casa que según se relata el pequeño Val del Omar se llegó a arrancar los dientes en diferentes ocasiones con el objetivo de conseguir reunirse con su familia.

El niño José Val del Omar oiría misa diaria en esta capilla que vemos en la imagen durante su internado en el colegio de los Escolapios antes de ir a clase. Imaginamos que de ahí puede partir sus conocimientos e inclinaciones religiosas.

²⁵⁵ Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada

²⁵⁶ Patio interior de los escolapios donde Valdelomar paso internado, esta era la imagen que veía diariamente desde su ventana



Fig. 11 González, Y. (2015). *Capilla del internado donde escuchaba misa diaria.* [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

La unión de la familia de José Val del Omar con el colegio de los Escolapios era tan grande que en en 1887 y como consta en el libro “El Colegio junta al río. Los Escolapios de Granada de 1860 a 2000” en la página 237. “Don José López Martín por sí y a nombre de su familia y como dueño y propietario de una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, de vestir, declara que cede espontáneamente a los P.P. Escolapios de esta Ciudad la expresada imagen al fin de que se le pueda dar culto en la Iglesia de este Colegio mientras los PP. Escolapios permanezcan en esta Ciudad pero conservando el derecho de ser camareras perpetuas de dicha imagen, la señora de D. José. D. Ana Carrasco, su Dra. Hija, D^a Concha López y, después de ellas, sus legítimos descendientes y reclamando la propiedad de la imagen en el caso solamente de no permanecer en Granada los PP. Escolapios”.



Fig. 12 González, Y. (2015). *Imagen de la Virgen donada al colegio por su abuelo materno José López.* [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

Esta imagen se conserva hoy en día en el Colegio de los Escolapios y casualmente en el mismo pasillo donde se encontraban las camas de los internos en la época en que estuvo allí. José Val del Omar.²⁵⁷, ²⁵⁸

²⁵⁷ Imagen de la Virgen donada por el médico del colegio y abuelo de Valdelomar José López Martín. Actualmente ubicada donde con toda probabilidad fuera el dormitorio y donde estuviera la cama bajo la que hacía sus experimentos el joven Val del Omar.

²⁵⁸ Antiguo dormitorio de los Escolapios, el único que existía cuando el niño Valdelomar estuvo interno, allí bajo una cama pegada a esas ventanas el joven hizo sus experimentos.

Separación de sus padres 1915

En 1915 sus padres se separan. Val del Omar se va entonces a vivir con su madre a la casa de sus abuelos maternos en la calle San Pedro Mártir nº 13. La misma calle donde nació, en el número 15, Ángel Ganivet.

De su familia apenas tenemos información ni sabemos cuántos hermanos tenía o ni siquiera si los tenía. Sólo se sabe que en 1979 se dio sepultura en el cementerio de la Almudena de Madrid a Julio Valdelomar López, que murió 3 años antes que José Val del Omar.

Este julio Valdelomar López, pudiendo quizás ser pariente de la familia, no era desde luego su hermano, pues José como ya se ha señalado fue hijo único.

En un texto manuscrito de José Val del Omar titulado Autobiografía escrito el 9 de diciembre de 1980 dice,

“...que soy un bicho humano criado en la anormalidad de unas familias cegadas por la pasión la oposición de una contra la otra

No recuerdo actos maternos ni paternales fui el estorbo rebelde, absurdo, ciego hostil permanente. Ni di ni me dieron una satisfacción. Recuerdo a las monjas, a los gatos a la pobre costurera Rosario, quizá (viéndola ahora) la más afectiva mujer (trapo) para enjugar toda las necesidades del servicio en casa de mis abuelos.

Me recuerdo fuera de las tendencias de los demás.

En los escolapios yo tuve que ser lo incalificable. Luego siguió el absurdo de mi familia materna su ruina a la muerte de mi abuelo.

Me emanciparon los ladrones para ocultar sus robos.

Volé y caí reflexioné comencé a meditar al faltarme la salud estuve al borde de la muerte y renací a la querencia de vivir luz color alegría serenidad armonía unidad...²⁵⁹ (Val del Omar, 1980)

A los 16 años se emancipó económicamente con el dinero paterno que le administraba su abuela con este dinero fue con el que viajó a París en 1921

²⁵⁹ Val del Omar, J. (1980) Autobiografía. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

En un texto autobiográfico titulado Autorretrato, dice “

Pag.1

“Autorretrato”

Soy un pobre mono pretendiendo

No morir.

–al que le tocó la fabulosa suerte

Que no le pusieran, de pequeñito,

La camisa de fuerza de la educación–

UN LOCO SEDIENTO

Buscando el agua de Dios

En todas sus criaturas.

Un loco urbano, al que no le interesaron

Nunca los inmuebles del Espacio.

Pg.2

Un egoísta del Tiempo que transcurre

Con pesadumbre,

Por la energía que, pateando laberintos^{260*},

Estéril mente malgasta.

Un arrebatado

Precipitándose al vacío transparente y

Mudo del Gran Tiempo

Donde su Cohesión–Amor

Deliran eternidades

Pg.3

No estoy. Me desvivo y Soy.

Nunca lo he dicho: hay que eliminar.

Los cerebros prostituidos. Es de justicia social

²⁶⁰ Este texto se escribe literalmente como el propio autor lo había escrito, más adelante no se hace ya que se puede enlazar directamente con el documento manuscrito y se puede ver. El original. Val del Omar muchos de sus textos manuscritos encontramos faltas de ortografía. Tal vez intencionadas para recalcar esa condición de analfabeto de sangre tan perseguida por su persona.

El aplicarles el electrodo que les destruya

Los circuitos corticales envenenados por el

Torpe y ciego egoísmo de poder ejecutivo

Y sobre todos aquellos más sibilinos

apremiantes

Los ejecutivos de la publicidad los grandes

Inductores tentadores satánicos al servicio

Miserable de empresas que no deben

Seguir agobiados para su indigno beneficio.²⁶¹

(Val del Omar, s.f., pp.1–3)

En cuanto a su educación, podemos decir que fue al colegio de las monjas, en las recogidas de Santa María Egipciaca, del texto manuscrito anterior se desprende que allí recibió cariño de las monjas.

Como se ha señalado con anterioridad, a la edad de diecisiete años, en 1921, y con el dinero de su abuelo que le administraba su abuela materna, casi como un bautizo de intelectualidad llegada la edad adulta, y repitiendo el comportamiento de los intelectuales del momento, viaja a París, donde entra en contacto con nuevas corrientes parisinas aunque no se sabe a ciencia cierta del tiempo que allí estuvo exactamente. Lo que sí se conoce es que de ese viaje se trajo la distribución de los automóviles Buick para España.

En cuanto a la influencia cineasta parisina, del libro de Eugeni Bonet, Val del Omar Cinemista se desprende la siguiente información:

“Cuando Val del Omar viaja a París está
naciendo en la capital el primer movimiento

²⁶¹ Val del Omar, J. (s.f.) *Autorretrato*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

de vanguardia cinematográfica el que Henri Langlois primero y Georges Sadoul después consagraron como escuela impresionista, para distinguirla del contemporáneo expresionismo alemán)...). Caben dudas de si Val del Omar pudo ver en París alguna muestra del cine expresionista alemán, pues El gabinete del doctor Caligari fue importado por Delluc en aquel año y no se estrenó hasta el 14 de noviembre de 1921, en el Colisée Thetre, provocando una verdadera conmoción. Y en 1921, el todavía embrionario cine soviético no había alcanzado aún las pantallas de la capital. Su entrada triunfal tuvo lugar con la exhibición y el premio otorgado a La Huelga (1924), de Einstein, en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925.”²⁶² (Gubern, 2004, p.9)

Según escribe el propio Gubern Val del Omar tuvo la oportunidad en París de ver las primeras películas que realizó Louis Delluc, como *Fumée Noire* (estrenada en octubre de 1920), y *Le Silence* del mismo año, *Fièvre* estrenada el mes siguiente. También pudo ver *La Fête Espagnole* de Germaine Dulac y escrita por Delluc estrenada en marzo de 1920, *Paris Malencontre* y *La Belle dame sans merci* (abril 1921).

De todos los Films el que más pudo interesar a Val del Omar es *El Dorado*, que Marcel L’Herbier rodó en primavera de 1921 en Sevilla, Granada y Sierra Nevada. Se estrenó en París el 28 de octubre de 1921, y debió llamar poderosamente su atención por lo que se deduce de la admiración que sentía en la

carta escrita por Val del Omar a Marcel L’Herbier acerca de su film *El difunto Matías Pascal*.

En el documento mecanografiado titulado Raíz y fechado en 1955 con dedicatoria manuscrita a Manuel de Falla, aparece manuscrito “*al primer hombre que me animó a esta cosa*”²⁶³. (Val del Omar, 1955)

Y es así que en 1922 monta en Granada un negocio de coches Buick. Hecho que queda contrastado en un documento que él mismo conserva sobre la distribución de automóviles Buick para Granada-Málaga, con sede en la Gran Vía nº 38-40 de Granada.

Parece ser que en 1923, comienza su afición seria por el cine. En junio de 1932 Val del Omar en un documento mecanografiado titulado Sentimiento de la pedagogía Kinestésica declara (*...durante 9 años de desierto he caminado por el procedimiento cinematográfico hasta vosotros*). De lo que se desprende que su trabajo e interés en el cine comienza precisamente en 1923.

En 1924, contando el joven Val del Omar con apenas 20 años y según sabemos por uno de sus textos manuscritos autodenominado Idea Clave escribe “A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien, alégrate si vas por el camino buscando a Dios *y qué era Dios?*”

²⁶² Gubern R. (2004). *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²⁶³ Val del Omar, J. (1955). *Texto Raíz de Aguaespejo Granadino*. Documento manuscrito. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>.

¿El Creador del Universo? ¿Mi asidero para no morir?. ”²⁶⁴ (Val del Omar, s.f.)

Esta idea transformó al señorito andaluz Pepito Valdelomar, empresario dedicado a la venta de automóviles Buick para Granada y Málaga, en un hombre nuevo. Según comentarios de su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga este negocio le sirvió para acercarse a la costa malagueña donde llevaba a jóvenes de la burguesía a pasear en los coches descapotables por la costa y además, la modernidad de Málaga le acercaba al interés por las cámaras. De llevar esta vida frívola pasa a ser un buscador del camino hacia la luz a través del cinema.

En 1925 se empieza a publicar en Granada la revista Cinematografía, tal vez Val del Omar la conociera y acrecetase su admiración por el cine, aunque esto son sólo suposiciones. Lo que sí parece ser cierto es que vio la película El niño de Oro, rodada en Granada, el Albaicín, las cuevas del Sacromonte y la Alhambra, aunque esta película ni siquiera llegó a estrenarse en Madrid. Se sabe que se terminó de rodar en 1925 porque Arte y Cinematografía documenta el final del rodaje.

Podemos pues considerar que José Val del Omar sudrió una primera crisis tras la revelación de su propio texto. La que le llevó a tomar la decisión de abandonar el negocio de los automóviles. Su segunda gran crisis sucedería tras el fracaso estripitoso de su primera gran incursión en el nuevo medio que había elegido para continuar su vida: el cine, y su experiencia con “en un rinicón de Andalucía”, en 1925. Gonzalo Sáenz de Buruaga comenta que Val del Omar compró por 3500 pesetas una cámara vieja

²⁶⁴ Val del Omar, J. (s.f.) *Idea Clave*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

de 35mm que había sido utilizada en la película Currito de la Cruz (1925)

Según el propio Val del Omar escribe en 1956

... Hace exactamente 30 años que yo intenté hacer cine en Granada. Para ello compré una máquina, descubrí cómo se hacía, metí cinta dentro y, como un mono de imitación, realicé una película en 6 rollos, en 35 mm. El guión, la dirección, la fotografía, los decorados, el montaje, la supervisión, hice todo, y la Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu... Recuerdo que todo aquello quedó roto y por el suelo cuando descubrí que no había hecho nada. Tardé en seguir andando. Los suspiros me llagaban a los talones. Y al fin, refugiándome en una venta de un solitario camino de herradura, por la sierra, pasé un año de meditación. Aquella espina me produjo un profundo dolor. Sentí mi límite. Descubrí la gran Frontera. Son de aquel tiempo las afirmaciones: “Quiero hacer un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía”. “Siento que el conocimiento, para ser elemento de progreso, lo han de esculpir las emociones de nuestra alma”. “Quiero hablar al instinto en su propio lenguaje”²⁶⁵. (Val del Omar, 1956)

A propósito de este ensayo cinematográfico, en la revista Cinematografía en España aparece en 1925 una productora denominada Granada Films, única empresa del sector en la ciudad. Al año siguiente esta

²⁶⁵ Val del Omar, J. (1956). *Reaccionando ante los gigantes*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

productora ya no existía. Se ha especulado con la posibilidad de que pudiera tratarse de una productora de Val del Omar, pero parece que se refiere a Granada Films, la productora de José María Granada con la que rodó El niño de Oro.

Parece que la película se financió con dinero materno. Y también se desprende del siguiente escrito que los protagonistas eran gitanos y los técnicos inexpertos.

En un artículo escrito por un tal Rodríguez corresponsal en Granada se escribía *“Por nuestro buen amigo señor Valdelomar sabemos está terminando su primera producción, llamada Lucerito, y tenemos entendido que no está del todo mal, aunque se lucha con la poca pericia de los artistas y demás personal, que es todo nuevo”*²⁶⁶ parece ser que la película costo 150 000 pesetas y 21000 metros de negativo. El resultado fue seis rollos de montaje final. Según se desprende de la entrevista realizada por Antonio Gascón en La pantalla en 1928 *“... En Granada, ha hecho una película que le costó 30 000 duros y en la que filmó – como director y cameraman al mismo tiempo– 21 000 metros de negativo sin ningún propósito comercial, sólo por comprobar diversas realizaciones: ideas y proyectos suyos...”*²⁶⁷ (Gastcon,1928)

En cuanto a las fechas siempre tenemos cruce de las mismas en un curriculum de 1970 mecanografiado por él dice. *“1924: Realizo en Granada mi primera*

*cinta 35 mm, de 6 rollos, como autor, productor, director y fotógrafo...”*²⁶⁸ (Val del Omar, 1970)

Parece ser que Val del Omar destruyó la película. Este hecho lo podemos comparar con lo que le ocurrió a Fleherty, aunque a este segundo parece que el azar quiso que se le quemase un metraje del que precisamente no estaba muy satisfecho. Tenemos noticias de este acontecimiento por un artículo escrito en 1957 por Tomás Melgar “La Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu”.

Val del Omar y Flaherty compartieron así, además de muchas ideas, el suceso de un “colosal fracaso fecundo para sus almas” y su cinematografía.

Parece ser que Val del Omar sufrió un accidente y la película quedó totalmente destrozada, según algunas fuentes. Otras concluyen que él mismo la destruyó desencantado con el resultado. Este hecho lo podemos comparar con lo sucedido a Flaherty, aunque a este segundo parece que el azar quiso que se le quemase un metraje del que precisamente no estaba muy satisfecho. Flaherty en su tercera expedición a la bahía de Hudson en Canadá como explorador, cartógrafo y geólogo fue animado por el industrial canadiense William MacKenzie a llevar una cámara cinematográfica para ampliar su documentación, a Flaherty le interesaba mucho el cine. Rodó más de 8400 metros de película. Tres veces menos del metraje que se le estropeó a Val del Omar. Todo el negativo se le incendió en la sala de montaje al dejar caer una colilla en el suelo. Según él, eso fue lo que le salvó, pues se trataba de un material

²⁶⁶ Vease artículo revista Arte y Cinematografía.

²⁶⁷ Gascón, A. (1928) Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema. La pantalla nº 40

²⁶⁸ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

totalmente “amateur”. Tras este fracaso volvió a intentarlo con un mayor conocimiento sobre el cine y con las ideas mucho más claras.

En cuanto a la desaparición de la cinta *En un Rincón de Andalucía* de José Val del Omar. Tenemos noticias de este acontecimiento por un artículo escrito en 1957 por Tomás Melgar “La Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu”.

La coincidencia de estos incidentes en las primeras obras de estos dos grandes personajes de la historia de la cinematografía mundial no sabemos si podemos decir que se deban a hechos fortuitos y coincidentes o tal vez un deseo interior de insatisfacción que les llevó a ambos de manera voluntaria o involuntaria a la destrucción de un material que de haber existido les hubiese provocado seguramente un gran malestar en sus almas y tal vez también un malestar en la cinematografía mundial o incluso quién sabe si podría haber sido el fin de los propios creadores. Nunca sabremos que le lleva a un autor a crear su obra ni tampoco qué hubiera hecho que un autor no hubiera sido tal.

A este fracaso, como el propio José Val del Omar califica su aventura en el texto anterior, le sigue un momento que será de gran importancia para su trayectoria profesional: el retiro a la Alpujarra.

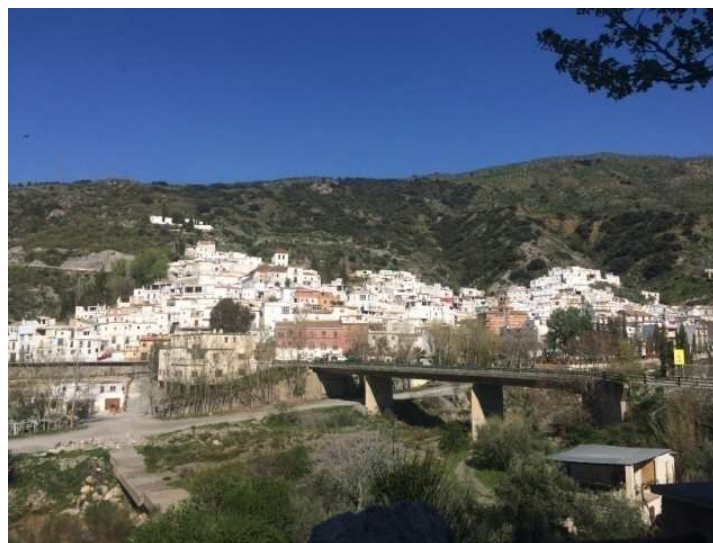


Fig.13 González, Y. (2015). *Torvizcón*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

“...Esta primera aventura cinematográfica no expresó lo que él pretendía y decidió retirarse a meditar a Las Alpujarras. Medio año anduvo reflexionando sobre el sentido místico de la energía, sobre sí mismo y sobre su prójimo. A las gentes que se le acercaban les enseñaba una lupa y un imán: los que se sugestionaban con la primera, él los clasificaba como occidentales, los que elegían el segundo eran considerados orientales. En sus bolsillos, en sus laboratorios, en sus aparatos, había siempre tanto lupas como imanes. Creo que el trató de integrar ambos instrumentos: la capacidad analítica con el arrastre emotivo.”²⁶⁹ (Val del Omar, M.J.1993. p.2)

En una búsqueda del poeta Fernando Villena por encontrarse con la Náyade este retiro se argumenta alrededor de 1926. Y el propio Val del Omar en su curriculum lo sitúa en este mismo año. “1926 *Me*

²⁶⁹ Val del Omar, Mª J. (1993). *Val del Omar, Renacimiento* incluido en el dossier para el Ministerio de Cultura del largometraje *Ojalá* dirigido por Cristina Esteban.

aíslo un año y reflexiono sobre el sentido místico de la energía”²⁷⁰ (Val del Omar, 1970)

Siguiendo la pista de su retiro de La Alpujarra o de Sierra Nevada, como en otras ocasiones lo denomina, surge inevitablemente el interrogante sobre de qué manera pudo ser aquel retiro tan fecundo para su espíritu.

José Antonio Cabezas en su artículo titulado José Val de Omar inventor y poeta publicado en agosto de 1952 escribe “...se pasó varios meses en la soledad de una montaña de su tierra escribiendo un libro sobre estética del cinema.

Cuando bajó de la montaña traía nuevas ideas que pretendía poner en práctica inmediatamente”.²⁷¹ (Cabezas, 1952)

Todo parece indicar pues que durante su retiro empleó su tiempo y energía en escribir un texto donde reflexionaba acerca del cine y sentaba de algún modo la base de su pensamiento futuro en cuanto al sentido cinematográfico de su obra.

Sin embargo de este libro según comenta Gubern “*De haber existido no ha dejado rastro*.”²⁷² (Gubern, 2004, p.14)

Aunque tal vez lo que se refería Val del Omar cuando habló con José Antonio Cabezas fue a la creación y el

pensamiento de una nueva estética del cinema. Porque durante toda esta época fue lo que estuvo haciendo.

En su partida de bautismo se expresa que sus abuelos maternos eran de Torvizcón. Buscando dónde se encuentra dicha población se descubre con sorpresa que el emplazamiento de la misma es en la Alpujarra. Parece pues razonable que buscando un lugar tranquilo donde retirarse acudiera a la casa de sus abuelos. Compartiendo esta hipótesis con personas que se relacionaron con él en los últimos años de su vida se pudo comprobar que sin poder afirmarlo con seguridad, les resulta familiar el nombre de Torvizcón. Todos parecen recordarle hablando de la ladera de una montaña que se veía desde la casa de su retiro. Investigando en el ayuntamiento de Torvizcón se averigua que el abuelo de Val del Omar, el médico José López Martín, construyó en Torvizcón una casa para su hija Concepción López, la que sería madre de Val del Omar. Esta casa responde a las premisas de la historia de su familia, pues corresponde con lo que se espera de su condición de terrateniente, ya que poseía molino de aceite y de vino propios.

Otro dato muy significativo lo constituye el hecho de que muchos habitantes del lugar recuerdan, o han oído contar a sus mayores, que en el patio de dicha casa, levantada por José López Martín, habitaban dos grandes galápagos. Animales de gran carga simbólica que curiosamente aparecen recurrentemente en la obra de Val del Omar

Cobra pues mucho sentido imaginar a un José Val del Omar, hundido y decepcionado, que tras el fracaso de En un rincón de Andalucía, en el que había invertido los ahorros de su familia, sentía querer

²⁷⁰ Val del Omar, J. (1970), *Curriculum*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²⁷¹ Cabezas J.A., (1952) *José Val del Omar inventor y poeta*. Madrid.

²⁷² Gubern, R, *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada 2004.

morir, refugiándose de su dolor en la Alpujarra, el lugar de origen de sus abuelos maternos.



Fig. 14 González, Y. (2015). *Patio de los galapagos de sus abuelos maternos en Torvizcón.* [fotografía].Realizada para la presente investigación..

Lo que resulta importante es el momento de transformación de Val del Omar. Los amigos más cercanos al cineasta, recuerdan que a Val del Omar le gustaba contar que en ese doloroso momento, desde el balcón de su habitación divisaba una florecilla. Y que fue aquella florecilla la que le consiguió insuflarle el ánimo para continuar haciendo películas. Entonces

comenzó a encontrar a Dios en todo su alrededor, en la belleza sublime de la Naturaleza.



Fig 15. González, Y. (2015). *La florecilla que le pudo devolver la fe a Val del Omar.* [fotografía].Realizada para la presente investigación..

Esa florecilla que veía desde la cama donde se encontraba postrado y donde esperaba la muerte fue la que le devolvió la vida, la ilusión por la misma y las ganas de continuar. Fue en ese momento cuando comenzó a crear su tratado de estética y la base de las nuevas ideas.

.Este es el germen de todo, sin este retiro tal vez el autor no hubiera sido lo que afortunadamente fue.

Efectivamente aun hoy se conservan aunque después de pasados más de cien años desde su construcción se encuentran bastante deteriorados, la prensa de aceite y el molino de vino de la que su abuelo disponía como uno de los grandes terratenientes de la zona.



Afirman los mayores del pueblo que en la casa construida por José López Martín moraban galápagos, y un piano, que tuvieron que llevar en burro y desmontado en dos piezas, siempre estaba sonando.

Con los años la casa pasaría a propiedad de Emilio Muñoz, quien a su vez se la vendió a Blas Fernando Noguerol Hidalgo y Ana Rodríguez Fernández. Y serían estos quienes se la vendieron a sus actuales propietarios en 1996. En las escrituras de compraventa se confirma que la propiedad cuenta con una antigüedad superior a los cien años.



Fig 17. González, Y. (2015). *Prensa de molino de sus*
Fig. 16 González, Y. (2015). *Vistas del balcón desde la*
donde estuvo en cama. [fotografía]. Realizada para la
presente investigación. Desde este balcón vería Val
del Omar la florecilla y la sierra de la que tantas
veces habló

su
camino y su nueva identidad. Según nos cuenta
Román Gubern en su libro Val del Omar cinemista
“Es por entonces, en 1927, cuando, por sugerencia de
su amigo Florián Rey arabiza su apellido Val-del-
Omar y en consecuencia, utilizará una grafía
arabizante en los rótulos de sus películas futuras.”²⁷³
(Gubern, 2004 p.14)

En 1928 El seminario “La Pantalla”²⁷⁴ deja
constancia a través del director Florián Rey, de sus
primeras tres invenciones técnicas: la óptica temporal
de ángulo variable, La pantalla cóncava apanorámica
y la Tactilvisión.

En 1929 ya está en Madrid y conoce a la que al año
siguiente será su mujer: M^a Luisa Santos según se
infiere de otro de sus manuscritos: “El 11 de febrero

²⁷³ Gubern, R., Val del Omar cinemista. Granada: Diputación
de Granada.

²⁷⁴ Gascón, A. (1928), Revista *La pantalla*, nº 40.



de este año hizo medio siglo que la conocí”²⁷⁵ (Val del Omar, 1979) de lo cual se deduce que José Val del Omar en 1929 andaba ya por Madrid que conoció por entonces a la que fue su mujer hasta la fecha de su muerte en 1977.

La conoció en un baile en Madrid. José Val del Omar la quiso sacar a bailar. Ella no consintió argumentando un gran dolor de pies por un problema que sufría. Esta sinceridad y autenticidad gustó al joven Val del Omar y en poco tiempo se convirtieron novios para al año siguiente convertirse en matrimonio. El joven Val del Omar también fue entonces advertido por la familia de su futura cónyuge de que su María Luisa sufría una grave diabetes que podría traerle serias complicaciones en el futuro, pero este hecho no fue un impedimento para convertirla en su mujer. En, como él la denominaría, su Puerto y su Fortaleza.

En su partida de bautismo encontrada en la iglesia de San Matías de Granada consta que contrajo nupcias el día 29 de diciembre de 1930 en la Iglesia de San Andrés, en el castizo barrio de la Latina de Madrid. Consultados los archivos de dicha Parroquia, no se ha podido hallar el registro del matrimonio ya que según parece, por desgracia los documentos del archivo ardieron en la quema de la Parroquia durante la terrible Guerra Civil.

El amor y reconocimiento hacia su mujer lo muestra José en su testamento manuscrito, fechado y firmado el día 27 de julio 7 de 1979 hablando de su mujer María Luisa dice textualmente:

²⁷⁵ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

“sin el real afecto de alguien de mi familia granadina, al tropezar (indirectamente) en Madrid con la persona María Luisa la intuí como un cordial refugio, un puerto, y resultó ser Puerto y Fortaleza”²⁷⁶ (Val del Omar, 1979)

Según escribe Román Gubern. “por su precariedad económica sólo pudo ofrecerle un anillo de boda de hierro. Se instalaron en un Carmen de la Alhambra frente a la casa de Manuel de Falla”²⁷⁷ (Gubern,2004, p.19). Carmen que estaba en el número 1 de la

Fig. 18 González, Y. (2015). *En estas barricas* conserva almacenaban los productos de sus tierras. [fotografía].Realizada para la presente investigación..



²⁷⁶ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²⁷⁷ Gubern, R., Val del Omar cinemista. Granada: Diputación de Granada.



Fig. 21 González, Y. (2015). *Puerta del estudio fotográfico de Val del Omar.* [fotografía].Realizada para la presente investigación..

En estas fotografías, sin tener constancia de su propietario ni del arrendamiento del mismo podemos deducir por el tipo de escritura que se intuye en sus paredes que pudo ser el Carmen donde habitó José Val del Omar con su mujer María Luisa Santos de recién casados y pudo hacer sus primeros experimentos con su micro films escolar.



²⁷⁸ Estas fotografías fueron realizadas en un Carmen de la Alhambra cercano al de Manuel de Falla en la Antequeruela baja.

Fig. 22 González, Y. (2015). *Puerta del estudio fotográfico de Val del Omar.* [fotografía].Realizada para la presente investigación..



Fig.20 González, Y. (2015). *Partida de bautismo, anotación sobre matrimonio* [Fe de Bautismo].Realizada para la presente investigación..

I
o
a
para la presente investigación..



Fig. 24 González, Y. (2015). *Puerta del estudio fotográfico de Val del Omar.* [fotografía]. Realizada para la presente investigación..



Fig. 25 González, Y. (2015). *Cerámica nombrada Val del Omar, regalo del gran ceramista Ruiz de Luna.* [fotografía]. Realizada para la presente investigación..¹

En esta otra imagen se puede leer Kodak Films. Interrogado en el registro y sabiendo el número de catastro de dicha parcela no podemos constatar que

hubiera ningún negocio de Fotografía en ese lugar ni de Val del Omar ni de ningún otro. La parte delantera de la fachada del Carmen también nos recuerda a un fotograma de Aguespejo Granadino que nos sugiere esta misma imagen.

Analizaremos más detenidamente, en el apartado de análisis del discurso, dichas similitudes.

En la actualidad el Carmen se encuentra prácticamente demolido y desempeña la poco edificante función de aparcamiento para automóviles.

En lo que a sus proyectos se refiere, cita en su curriculum mecanografiado “Realizo en Granada el primer microfilm escolar y lo presento al congreso cinematográfico del año siguiente en Madrid. Planifico y propongo al Ministro de Trabajo y Previsión un Instituto de Acción Social Cinegráfica Ibero-Americano”.²⁷⁹ (Val del Omar, 1979).

También en una Carta que dirige a Antonio Obregón en 1940 escribe “...En **1930**, traté de crear un Instituto de Acción Social Cinematográfica y publiqué un folleto que difundí graciosamente para realizar una producción-vacuna que detuviera el éxodo de nuestros ideales por las ventanas luminosas que daban a países extraños...”²⁸⁰ (Val del Omar, 1940) Aunque de este folleto que menciona Val del Omar en este escrito no tenemos prueba de su existencia.

²⁷⁹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²⁸⁰ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

En **1931** según documento mecanografiado fechado en noviembre del mismo año el autor se presenta ya como “José Val del Omar, español natural de Granada de 27 años, técnico del Cinema, interesado por la Pedagogía Kinestésica.”. Se considera técnico del Cinema y además propone el Grafo Omar

En la carta que escribe a Antonio Obregón, también le cuenta como “...En 1931, fui al Congreso de cine a mantener la necesidad de nacionalizar nuestros ideales y a ofrecer con un aparato de proyecciones escolares la posibilidad de llevar por 50 pesetas un proyector con 3000 imágenes a todas las escuelas; continuidades documentales que proporcionaban la molécula de la poesía espectacular del cinema. Lo patenté, construí y ofrecí graciosamente al Estado. Pedro González Bueno lo fabricaba en SICE. Pero Fernando de los Ríos no le dio importancia y Unamuno, tomando el rábano por las hojas en aquella ocasión, no me dejó seguir cuando le hablé de texto libre y de oraciones gráficas...”²⁸¹ (Val del Omar, 1940)

Según documentación archivada en la Biblioteca Nacional, fechada a 7 de mayo de 1932 se dispone que José Valdelomar López auxiliar interino del cuerpo facultativo de archiveros. Bibliotecarios y arqueólogos que hasta ese momento, (no sabemos desde cuando), pertenecía a la dirección general de Bellas artes, pase provisionalmente, a la Biblioteca Nacional. Recibe el traslado el 27 de abril de 1932.

²⁸¹ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

Con carácter interino y con un suelo anual de 3000 pesetas.²⁸²

Y llegamos a otro de los capítulos fundamentales en la biografía valdelomariana. Y es lo concerniente a Las Misiones Pedagógicas.(1932-1936)

La pedagogía en la obra de José Val del Omar se ha convertido en uno de sus principales motores. Antonio Marina en su libro sobre la inteligencia ejecutiva dice “...la educación debería estar siempre en vanguardia, porque es la ciencia que se ocupa del futuro de la especie...”²⁸³ (Marina, 2012, p.13)

Y en uno de los manuscritos de VDO que podemos encontrar en la Red Iris decía .

“En Granada y ayudado por un relojero había realizado el prototipo del Primer Microfilm Escolar. Mi amigo Federico García Lorca me orientó a Don Manuel Bartolomé Cossío, primer ciudadano de honor de la República. En su dormitorio me recibió, allí le proyecte mis imágenes y allí me presentó a Antonio Machado”.²⁸⁴ (Val del Omar, s.f.)

Es en esta época que entabla realción con una figura de vital influencia en Val del Omar: Manuel B. Cossío, hasta el punto que hasta el último momento de sus días tenía en su mesilla de noche la foto de Cossío y un libro de Joaquín Xirau titulado Manuel

²⁸² Orden Ministerial del 8 de mayo de 1932. Documento conservado en el Archivo de la Biblioteca Nacional.

²⁸³ Marina, J.A (2012). *La inteligencia Ejecutiva*. Barcelona: Ariel.

²⁸⁴ Val del Omar José Documento titulado Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas documento sin fecha.

B. Cossío y la educación en España, según entrevista realizada para esta investigación a Gonzalo Sáenz de Buruaga.

También en 1932, José Val del Omar, realiza el ensayo titulado “Introducción al sentimiento de Pedagogía Kinestésica.”²⁸⁵

En 1932 José Val del Omar era Auxiliar archivero de la Biblioteca Nacional En este mismo año presenta a los directivos de la misma, Américo Castro, Miguel Artigas y Lafuente Ferrari, un proyecto de Foto-fono-cine-teca

Y en el mismo texto que dice: *“Tuve la honra de ser designado por Cossío para estrenar y sacar conclusiones anti alfabéticas del Primer Museo del Pueblo de la República. Fue en la provincia de Segovia, y bajo las nieves: Santa Mª de Nieva, Cuéllar, Sepúlveda, Pedraza, Turégano y la misma Segovia.”*

Y de nuevo de su puño y letra nos llegan estas anotaciones a propósito de las misiones pedagógicas:

“1932-36: Realizo por los rincones de España más de 50 documentales en 16m/m. para el Patronato de Misiones Pedagógicas.

1933: Incorporo en la Sección de Material Escolar del Ministerio de Instrucción Pública, el primer servicio de distribución de radios receptores y cines 16m/m, para las escuelas públicas.

²⁸⁵ Ver Manifiesto en Anexos.

1935: Construyo en España la primera copiadora ampliadora reductora de cintas 16-35m/m, y trato de perfeccionar la primera cámara 16 m/m RCA con sonido directo.

Fundó en Madrid la Asociación Cultural Misional Española, Creyentes del Cinema.

-1936: Realizo en las Urdes un documental de 4 rollos.”²⁸⁶ (Val del Omar, 1979)

“... Comencé el año 32 a hacer cine en 16mm. Intenté sin descanso lo imposible, pero me ganó la necesidad de funcionar como persona normal, de servir de instrumento, y me dirigí, por el camino que me era más simpático, en Misiones Pedagógicas, a los pueblos más escondidos, a gozar con muchas gentes de su primera proyección cinematográfica. Aquel Charlotte bombero y Vagabundo, aquella inolvidable Calle de la paz, de los que yo recogí más de 9000 magnesios de extrañas reacciones de los más humildes...”²⁸⁷ (Val del Omar, 1956)

“... Cinco años conviviendo diariamente con las gentes más humildes de los rincones de España me dieron la oportunidad de

²⁸⁶ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

²⁸⁷ Val del Omar, J. (1956). *Reaccionando ante los gigantes*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

meter los dedos en sus pechos, la llaga palpable y fabulosa...”²⁸⁸ (Val del Omar, s.f)

En otro texto José Val del Omar nos da más pistas sobre las misiones en las que estuvo.

“...Realicé (Cámara en mano) más de 50 documentales (en 16 mm) de los pueblos más humildes y desamparados de España. Como dato. Llevé la luz eléctrica y la proyección cinematográfica por primera vez al Gasco y a Fragosa, en aquel tiempo, los dos pueblos más míseros de La Fueva de las Hurdes, en mayo de 1936; y recogí documentos foto y cinemtográficos de las reacciones humanas de sus gentes...”²⁸⁹ (Val del Omar, 1976)

En el texto titulado Vivencia de apoyo mutuo dice “Me ha gustado ver reaccionar a los pueblos españoles ante el cine. Registré de ellos más de 9000 clichés...”

También en la carta a Antonio Obregón habla de que “En 1934, propuse a la Dirección de Primera Enseñanza organizar por mi cuenta (ya que no había presupuesto) la rotación de películas en un circuito de grupos escolares”.²⁹⁰ (Val del Omar, 1940) Val del Omar está hablando aquí de las obras Fiestas

²⁸⁸ Val del Omar, J. (s. f.) *Nuestra verdadera cultura*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

²⁸⁹ Val del Omar, J. (1976). *Vías libres al espejo aprofimante*. . Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

²⁹⁰ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

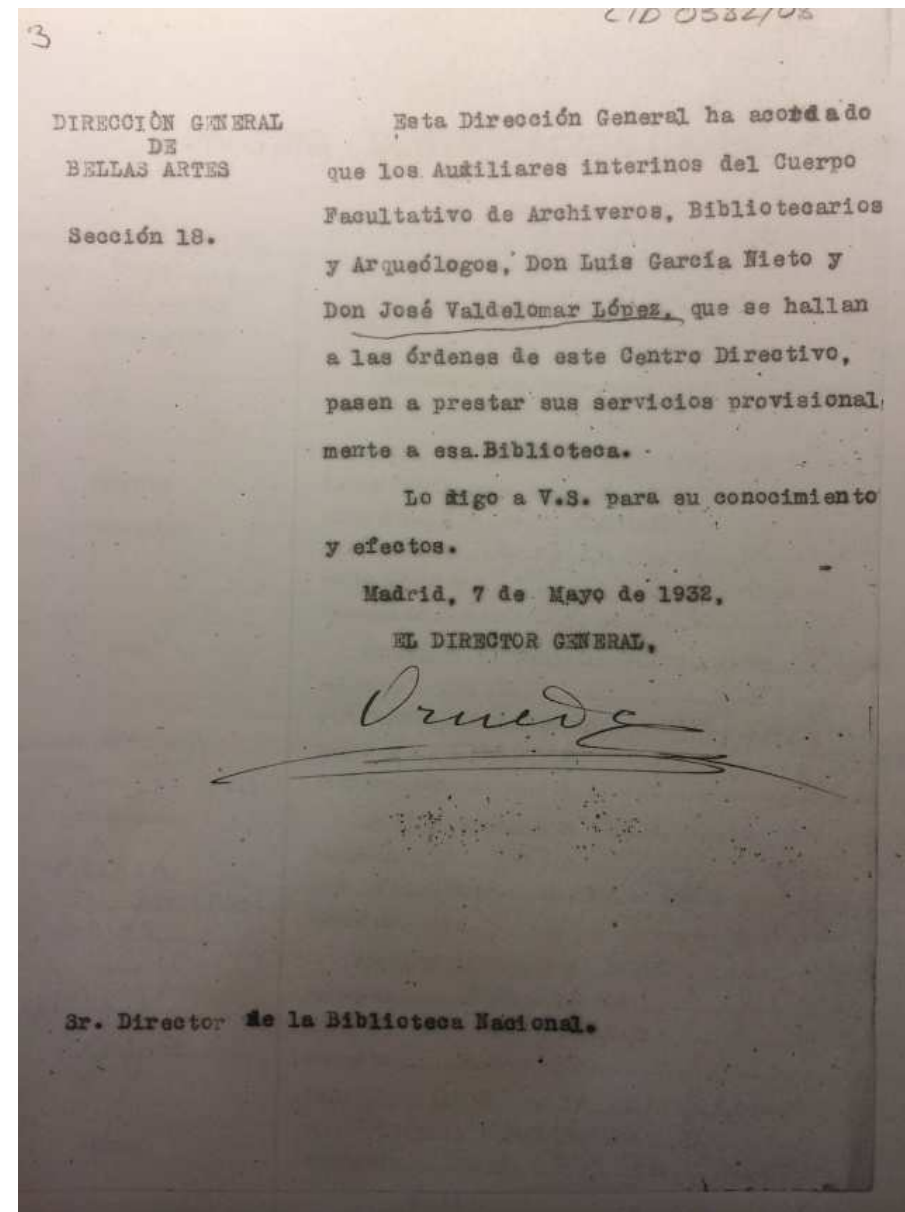


Fig. 25 González, Y. (2015). *Documento Biblioteca Nacional, contrato Val del Omar con la dirección de Bellas Artes*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

²⁹¹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Fig. 26 Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.



Fig. 27 Caja 38.1.1 Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.



Fig. 28 Caja 38 1.2 Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.



Fig30. Caja 38. 1. Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.



Fig 32 . Caja 38.1.6 Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.



Fig. 34 38. 1
Misiones pe
Biblioteca Na

Fig.31 Caja 38 1.5 Val del Omar, J. (s. f.) Misiones pedagógicas. [fotografía]. Biblioteca Nacional.

ASOCIACIÓN CREYENTES DEL CINEMA (1935)

En 1935 Val del Omar funda la Asociación Creyentes del Cinema. Escribe:

“1935: Fundo en Madrid la Asociación Cultural Misional Española, Creyentes del Cinema.”²⁹² (Val del Omar, 1979)

También dejó escrito un Manifiesto de esta asociación en la que vamos a resumir los Motivos.

1. Por Instinto
2. Porque he sentido necesario excitar la profundidad de Española
3. Porque creo en un cine español de cuna, de forma y de fin.
4. Porque creo en los valores, energías y virtudes...
5. Porque quiero hacer un cine de imágenes motoras.
6. Porque hay que hablar al instinto en su propio lenguaje.
7. Porque el documento del proceso biológico emotivamente segmentado por el poeta, constituye la coacción menos dañosa....”

²⁹² Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Este Manifiesto está firmado por Asociación Española Creyentes del Cinema situada en Avenida Pablo Iglesias, 19 de Madrid.

También conocemos los miembros que componían esta Asociación gracias a la carta que escribe a Antonio Obregón. “En 1935, con Gonzalo Menéndez Pidal, Paniagua y Gil fundé la Asociación “Creyentes del Cinema” para suplir la falta de organización oficial. Realicé de mi bolsillo cintas de Lorca, Totana, Murcia, Cartagena y el Corpus de Toledo.”²⁹³ (Val del Omar, 1940)

Estos documentales serían los que más tarde se agruparían bajo el título fiestas Cristianas Fiestas profanas, recuperados en 1994 procedentes de la custodia de Cristóbal Simancas, durante su exilio en Venezuela.

Pero llega la oscura guerra civil española, y nuestra patria se congela. También el propio curriculum de José Val del Omar se detiene súbitamente entonces.

Según escribe Román Gubern en Val del Omar Cinemista “...*Pero el estallido de la guerra perturbó sus planes y lo encontraremos trabajando como operador del noticiario Gráfico de Ingenieros, al servicio de la Comandancia General de Ingenieros del bando republicano (...) No está claro de qué modo Val del Omar pasó de esta actividad castrense a servir a las órdenes del comunista valenciano Josep*

²⁹³ Val del Omar, J. (1940). *Carta a Antonio Obregón*. Documento mecanografiado. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

Renau, director general de Bellas Artes del gobierno de Largo Caballero”.²⁹⁴ (Gubern, 2004, p.35)

Eso sí, colaboró con Renau en la Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional para salvar las obras que corrían peligro por los bombardeos.

También en 1937 colaboró en la elaboración de la cartilla escolar antifascista en la que podemos ver fotografías suyas tomadas durante las misiones pedagógicas.

También trabajó como técnico radiofónico en Valencia al servicio de la República.

Según Gubern “El 30 de marzo de 1939 el Cuerpo de Ejército de Galicia entró en Valencia y Val del Omar rodó este episodio, en un documental que, con el título Liberación de Valencia, fue presentado en mayo de 1952 por Carlos Robles Piquer en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, junto con otras obras de Val del Omar, aunque es reseñable que ni este título, ni otro parecido, figura en el meticuloso Catálogo general del cine de la Guerra Civil.”²⁹⁵ (Gubern, 2004, p.36)

En esta época y según podemos encontrar documentado en los archivos del Ministerio de Cultura colaboró en las siguientes producciones:

-Gimnasia de 1937

GIMNASIA

- Dirigida por: Ardid (coronel) , 1937

²⁹⁴ Gubern, R., *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

²⁹⁵ Gubern, R., *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental.

Producción e Intérpretes

- Productora: COMANDANCIA GENERAL DE INGENIEROS
- Intérprete: Documental

Ficha técnica

- Argumento : Ardid (coronel)
- Guión : Ardid (coronel)
- Directores de Fotografía : José Val del Omar , Salvador Gijón
- Asesor deportivo: Lino de Blas , Heliodoro Ruiz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 16 milímetros. Blanco y negro. Normal.
- Duración original : 11 minutos

296

-Natación de 1937

296

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000024240&brscgi_BCSID=5fddf646&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle

NATACIÓN

- Dirigida por: Ardid (coronel) , 1937
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes:
ESPAÑA
- Género : Documental.

Producción e Intérpretes

- Productora:
COMANDANCIA GENERAL DE
INGENIEROS
- Intérprete: Documental

Ficha técnica

- Guión : Ardid (coronel)
- Directores de Fotografía : Salvador Gijón ,
José Val del Omar
- Ayudante fotografía: Manuel Gijón , Asesor
deportivo: Lino de Pablo , Heliodoro Ruiz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
16 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- Duración original : 11 minutos ²⁹⁷

²⁹⁸

²⁹⁷

http://www.mecd.gob.es/bbddpelículas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000010777&brscgi_BCSID=ba479cd5&language=es&prev_layout=bbddpelículasDetalle&layout=bbddpelículasDetalle

Pero todo termina. Y afortunadamente también la guerra. Sin embargo cuando en 1939 vuelve a aparecer su curriculum, no hace constar en él ninguna de los trabajos descritos anteriormente.

En este mismo año de 1939 funda el primer circuito peri fónico Urbano de Propaganda en Levante. El circuito constaba de 19 líneas, amplificadores y altavoces instalados en lugares públicos. El propio Val del Omar lo cuenta en uno de sus textos:

“A mi manera inventé la publicidad dialogada en ripios pegadizos y simpáticos a las gentes. Acudí a voces de sexo opuesto y hasta exótico, empleando una argentina como atractivo. Desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche (un equipo de pobres insensatos) machacaba los oídos y los nervios de los genes a título de necesidad de contener los precios, excitar al desarrollo y alegrar y distraer a las gentes. Así nació el primer hilo musical después de la Guerra, el nuevo negocio de hágase Vd. El dibujo acústico de su marca y los machacantes y ripiosos slogans. Necesitábamos simplemente comer y a nuestra mano no disponíamos de otra forma”. ²⁹⁹ (Val del Omar, 1979)

Una de estas voces femeninas de las que habla Val del Omar era en realidad la de su esposa María Luisa Santos.

²⁹⁸ Val del Omar, J. (s.f) *El camino de la deformación*. Texto manuscrito.

²⁹⁹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

Parece y según escribe Román Gubern en su libro *Val del Omar Cinemista* que

“*La primera actividad de Val del Omar en la Valencia franquista fue radiofónica. Había instalado en un buque oceanográfico una emisora de onda corta, Radio Levante, al servicio de la Delegación de Prensa, Propaganda y Comunicaciones del Comité Ejecutivo Popular de Valencia, que fue incautada por los ocupantes. El futuro cineasta Vicente Escrivá, nombrado jefe provincial de Propaganda, estableció su despacho en el local que había sido oficina de Radio Levante. Le fue adjudicada la propiedad de la emisora el 1 de agosto de 1940 con el nuevo nombre de Radio Mediterránea e instalada ahora en el edificio del Banco Vitalicio, y retuvo en su equipo técnico a su fundador, Val del Omar.*”³⁰⁰ (Gubern, 2004, pp. 36-37)

A este momento histórico le podemos llamar la época sonora de Val del Omar, aunque no abandona totalmente el cine. En 1940 José Val del Omar con otros seis compañeros fundan el Cine Club Mediterráneo de Valencia, vinculado a la Emisora.

Finalmente en el año 1941 regresa a Madrid. Esta vuelta está relacionada con su participación en los estudios Chamartín inaugurados en abril de ese mismo año. Val del Omar se fue a vivir entonces a un chalet en la calle Europa, para estar cerca de su trabajo. Encontramos en sus anotaciones”:*(1942-46)*

³⁰⁰ Gubern, R., *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

Participo en el arranque de los Estudios Chamartín como ayudante Consejero del Director y fotógrafo.”³⁰¹ (Val del Omar, 1970, p.2) La primera película que se hizo en estos estudios parecen ser las transparencias de la película *Escuadrilla*, de Antonio Román. La siguiente ya completa sería *Pasos de Mujer* de Fernández Ardavín. Más adelante haría *Fortunado* De Fernando Delgado. Al año siguiente *La aldea maldita* de su amigo Florián Rey, donde dirigió la segunda unidad en una escena en 1942. También en este año participa en *Goyescas*, de Benito Perojo. En 1943 trabaja en *El Abanderado*, también de Fernández Ardavín, y en *La maja del capote* de nuevo con Fernando Delgado.

En 1942 sigue trabajando en sus propios proyectos, compaginándolos con los estudios Chamartín. En este mismo año, aunque Val del Omar en su Curriculum lo sitúa en el año anterior sueña con otro interesante proyecto: “1941: Concibo la Corporación del Fonema Hispánico, como una gran editorial fonética”³⁰² (Val del Omar, 1970, p.2)” Propone dicha Corporación con el objetivo de crear “*El documental acústico de acciones y sonidos concretos*”. Según hace constar Carmen Pardo en la publicación *Desbordamiento* Val del Omar, en su artículo *El sonido de la piel*. “Desde 1943 trabaja en lo que será el sistema diafónico, patentado primero en 1944 y rediseñado en las patentes de 1948, 1953 y 1957. Este sistema sonoro lo crea en banda magnética”³⁰³ (Pardo, 2011)

³⁰¹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

³⁰² Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

³⁰³ Pardo C. (2011). *El sonido en la piel*. En *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Reina Sofía.

En esta época comienza idear y trabajar en un sin fin de invenciones y patentes:

1943 primer sistema de cinta de 8,75 mm para sonido sincrónico en cine. El propio Val del Omar lo describe de la siguiente manera “1943: *Realizo el primer estereofónico español Diáfono, en cinta cinematográfica.*”³⁰⁴ (Val del Omar, 1970, p.2)

1944 Sonido Diafónico, según explica el propio Val del Omar “1944: Suscribo la primera patente de superación de la actual estereofonía por la estero-diafonía. Comunicada a la UNESCO en 1955; realizada por el Japón en 1960. Patente del sistema modificador de la acústica en las salas de audición³⁰⁵” (Val del Omar, 1970, p.2)

1945 Sistema de Cortadora Múltiple de cintas de 8,75 mm y también inventa un sistema de empalmadoras oblicuas de ángulos variables para cintas perforadas de cine o no perforadas de radio.

En su curriculum en esta fecha José Val del Omar habla de “1945: Patente y práctica de un sistema de sonido fotoeléctrico reductor del gasto de soporte en la industria cinematográfica. (Reconocido por unanimidad a los 15 años. Premiado el mismo año con el premio especial a la investigación cinematográfica en 1960)”³⁰⁶ (Val del Omar, 1970, 9.2)

³⁰⁴ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

³⁰⁵ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

³⁰⁶ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www. Multidoc.es/valdelomar>

1946 primera reveladora multibanda autorregulada y sin dentados.

No se sabe con exactitud el momento en que deja los estudios Chamartín, pero el caso es que al año siguiente ya está trabajando en Radio Nacional de España.

Pero Val del Omar no pudo nunca desprenderse del arraigo profundo a su Granada. La pasión de Val del Omar por su ciudad natal le lleva a la representación de su infancia, donde coloca el Palacio de la Alhambra y las fuentes de Granada en un lugar principal. Su casa es Granada, y su Palacio y sus aguas, el máximo exponente de la ciudad, con los que llega a la raíz de su nacimiento, a encontrar el sentido y razón de su vida. La arabización de su nombre tiene que ver con esta casa-palacio. Él es hijo de la Alhambra, y por eso es árabe, y por eso también necesita identificarse con su origen y acaba por arabizar su propio apellido.

En un segundo orden aparece otro tipo de conciencia poética quizá no tan conscientes: las Leyendas y tradiciones árabes.

En paralelo desarrolla e incorpora a su mirar un fuerte sentimiento religioso. Su propio ayudante comenta cómo el autor en ocasiones llegaba a entrar en éxtasis, situación que describe como estados febriles en el momento de la creación.

Pero por mucha explicación arabizante que le diera, la obra de José Val del Omar, como toda poética pura, es inaprensible. Imposible de reducir a palabras y aún mucho menos por el propio autor.

“qué es la poesía eso pregúntaselo a los profesores de literatura... Yo no sé lo que la poseía”

que dijera Federico García Lorca. Desde que Hugo Von Hofmannsthal escribiera su célebre carta de Lord Chandor queda patentemente admitida la imposibilidad de escribir absolutamente nada.

Toda una vida dedicada a 120 minutos denotan una actitud parecida en el genio de Granada. La realidad es inaprensible inaccesible y sólo ante el hecho del hacer en sí, cabe la posibilidad de asomarse levemente al abismo.

En Val del Omar se produce esa deliciosa síntesis de la que también participa España y en mayor medida el territorio Andalusí. Se trata de la deliciosa convivencia entre Oriente y Occidente. La Lupa y el Imán como diría Val del Omar. El mestizaje. Solo desde una posición ambigua como ésta se puede participar sin contradicciones del mito de la Caverna de Platón a los sueños de Las mil y una noches y los Haiku Japoneses. Y todo eso es exactamente lo que consigue seguramente sin proponérselo José Val del Omar.

Pero pasa el tiempo. Llega 1946 y según relata el propio Val del Omar, aplica el sistema de sonido fonema en Radio Nacional de España. Es en este año también en el que muere su amigo Manuel de Falla en Altagracia en la provincia de Córdoba en Argentina.

Al año siguiente y también para Radio nacional de España crea el Primer campanario fotoeléctrico y

también como el mismo escribe la. “Creación del primer magnetófono español y mundial de 4 pistas, 4 horas, 4 vatios, 4 velocidades. “Atril del Fonema Hispánico””³⁰⁷ (Val del Omar, 1970, p.2). Esta es otra invención precoz que no llegará a utilizarse de manera generalizada en la radio hasta los años 50.

En estos años en Radio Nacional siguen las siguientes creaciones:

“1948: Creación del primer modelo mundial Día-Magneto estereofónico de 4 canales, con órdenes para proyección automática de diapositivas y cambio de canales acústicos.”³⁰⁸ (Val del Omar, 1970, p.3). Este aparato será bautizado como Altagracia en 1949.

“1949: Patentes española, mejicana, argentina del primer sistema de órdenes por talonamientos metálicos en las cintas. Sistema de 6 canales en cinta cinematográfica de 35 m/m. Producción del primer Auto Sacramental Invisible, por 8 canales de reproducción y órdenes de luminotecnia, olor y llamas. Primer registro estéreo del Amor Brujo.”³⁰⁹ (Val del Omar, 1970, p.3). En estos años y con este equipo llevará a cabo la producción el *Auto Sacramental Invisible*, con 8 canales de reproducción y órdenes automáticas de luminotecnia, olor y llamas.

A este equipo se le llamó Altagracia y como el mismo escribe en uno de los collage, es: “un sensibilizador capaz de recrear poéticamente todos los fonogramas

³⁰⁷ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

³⁰⁸ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

³⁰⁹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

que le vinieran del mundo hispánico para su esquema, difusión y archivo.”.

“1950: Creación de la primera máquina registradora, a 4 canales, con una capacidad de 32 horas. Fundación del Primer Laboratorio Experimental de Electroacústica en la Dirección General de Radiodifusión”³¹⁰ (Val del Omar, 1970, p.3).. En este momento, e impulsado por Joaquín Rodrigo, jefe de arte y propaganda de la ONCE, diseña uno de los primeros magnetófonos para ciegos hechos en España. Es paradójico este diseño si tenemos en cuenta que su esposa padecerá una diabetes que la dejará ciega unos años más tarde.

También en este año realizará una serie de 15 registros magnéticos para que pudieran ser intercambiados entre los países que tenían Institutos de Cultura Hispánica.

“1951: Fundación del Servicio Audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica”³¹¹ (Val del Omar, 1970, p.3)..

En 1952 y como el propio Val del Omar expresa en su curriculum lleva a cabo la “creación del primer sistema mundial de cintas perforadas de ¼ de pulgada para sonido sincrónico de Cine y TV.”³¹² (Val del Omar, 1970, p.3)..

En estos últimos trabajos se produce el regreso de Val del Omar al cine.

³¹⁰ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

³¹¹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

³¹² Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http://www.Multidoc.es/valdelomar>

Al fin vuelve a entregarse al rodaje cinematográfico, cosa que no hiciera desde 1935, cuando rodó Vibración en Granada. Es en 1953 y de nuevo en la ciudad que le vio nacer. El título, efectivamente, Aguaespejo Granadino.

Y con esta cinta llegan también los reconocimientos internacionales.

1955 Tánger y Torino

1958 Bruselas y Cannes

En 1964, Festivales de España

- Dirigida por: José Val del Omar , 1964
 - Nacionalidad: ESPAÑOLA
 - Países participantes: ESPAÑA
 - Género : Documental
 - Sinopsis :Manifestaciones folclóricas representadas en distintas localidades españolas
- Ficha técnica:

- Director de Fotografía : José Val del Omar

- Formato: 35 mm. Color.
- Notas a Títulos: "Festivales de España", serie documental cuyos títulos aparecen relacionados en el campo "Otros títulos" ³¹³

³¹³

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000009696&brscgi_BCSID=8679ab4a&language=es&prev_layout=bddpeliculasDetalle&layout=bddpeliculasDetalle

UNIDAD CÓSMICA Y MUERTE DE VAL DEL OMAR

El 4 de agosto de 1982, fallece José Val del Omar.

En las hojas finales de su testamento José Val del Omar deja escrito que “De no poder estar en la sepultura de María Luisa, me prendan fuego y deja dicho que si esto no fuera posible, “Deseo que me entierren en un lugar cualquiera y acepten mi deseo de no volver a visitarlo y demás tonterías. Deseo que nadie vuelva por aquel lugar”

José Val del Omar había sufrido un pequeño accidente de tráfico a finales de julio sin aparentes daños que sin embargo, días más tarde, le causaría la muerte. El accidente ocurrió en el Barrio del Pilar muy cerca de la C/ Isla de Arosa donde él vivió los últimos años de su vida, desde el fallecimiento de su esposa en 1977. El golpe con el coche, no está muy claro si fue él mismo quien lo dio el o si se lo dieron. Sí sabemos que fue un parte amistoso por ambas partes. Se saludaron El conductor del otro vehículo quiso llamar a una ambulancia pero Val del Omar no lo permitió. Se encontraba bien.

Fue unos días más tarde, según declaraciones de la persona que en ese momento le acompañaba, cuando se desmayó en su propio estudio PLAT y cayó al suelo. Llamaron a una ambulancia y camino al hospital, en esa misma ambulancia, José Val del Omar pronosticó su final. Según declaración de Carmen Bueno, el propio José Val del Omar “sabía que ese era su último viaje, que ese era el viaje de camino al cementerio”. Y así fue. Llegó a la clínica Ruber en la C/ Juan Bravo de Madrid y pronto entró en coma hasta el momento de su muerte el 4 de agosto.

Según pudimos comprobar en su laboratorio PLAT, hasta el momento en que se llevó al museo Reina Sofía de Madrid se podía observar que el tiempo en el estudio se detuvo en ese mes Julio de 1982...



Fig. 35 González, Y. (2015). *Calendario, laboratorio PLAT*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

En efecto, y según su última voluntad en el testamento, Val del Omar fue enterrado junto a María Luisa Santos el 6 de agosto de 1982 en el Cementerio de la Almudena de Madrid en la zona antigua. Concretamente en el cuartel 89 manzana 26 letra C. Y los restos de ambos fueron exhumados en marzo de 1988 con el destino de Custodia familiar³¹⁵.

³¹⁴ Calendario con la última fecha de consciencia antes de su muerte, que se mantuvo en el laboratorio PLAT de José Val del Omar hasta su traslado al MNCARS

³¹⁵ Según información facilitada por el Archivo del Cementerio de la Almudena.

2.3.3 Tecnología para crear

En 1946 y según relata el propio Val del Omar, aplica el sistema de sonido fonema en Radio Nacional de España.

Al año siguiente y también para Radio nacional de España crea el Primer campanario fotoeléctrico y también como el mismo escribe la. “Creación del primer magnetófono español y mundial de 4 pistas, 4 horas, 4 vatios, 4 velocidades. “Atril del Fonema Hispánico””³¹⁶ (Val del Omar, 1979, p. 2). Esta es otra invención precoz que no llegará a utilizarse de manera generalizada en la radio hasta los años 50.

En estos años en Radio Nacional siguen las siguientes creaciones:

“1948: Creación del primer modelo mundial Día-Magneto estereofónico de 4 canales, con órdenes para proyección automática de diapositivas y cambio de canales acústicos.”³¹⁷ (Val del Omar, 1979, p. 3). Este aparato será bautizado como Altagracia en 1949.

“1949: Patentes española, mejicana, argentina del primer sistema de órdenes por talonamientos metálicos en las cintas. Sistema de 6 canales en cinta cinematográfica de 35 m/m. Producción del primer Auto Sacramental Invisible, por 8 canales de reproducción y órdenes de luminotecnia, olor y llamas. Primer registro estéreo del Amor Brujo.”³¹⁸ (Val del Omar, 1979, p. 3). En este año y con este

³¹⁶ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de [http:// www.Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar)

³¹⁷ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

³¹⁸ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

equipo llevará a cabo la producción el *Auto Sacramental Invisible*, con 8 canales de reproducción y órdenes automáticas de luminotecnia, olor y llamas.

“1950: Creación de la primera máquina registradora, a 4 canales, con una capacidad de 32 horas. Fundación del Primer Laboratorio Experimental de Electroacústica en la Dirección General de Radiodifusión”³¹⁹. (Val del Omar, 1979, p. 3). En este momento e impulsado por Joaquín Rodrigo, jefe de arte y propaganda de la ONCE, diseña uno de los primeros magnetófonos para ciegos hechos en España. También en este año realizará una serie de 15 registros magnéticos para que pudieran ser intercambiados entre los países que tenían Institutos de Cultura Hispánica.

“1951: Fundación del Servicio Audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica”³²⁰ (Val del Omar, 1979, p. 3).

En 1952 y como el propio Val del Omar expresa en su curriculum lleva a cabo la “creación del primer sistema mundial de cintas perforadas de ¼ de pulgada para sonido sincrónico de Cine y TV.”³²¹ (Val del Omar, 1979, p. 3).

AGUESPEJO. EVOLUCIÓN DE VIBRACIÓN EN GRANADA. Pero lo que diferencia Aguaespejo Granadino de Vibración en Granada, es que Aguespejo prescinde de lo que distrae del sentido de la obra.

³¹⁹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

³²⁰ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>

³²¹ Val del Omar, J. (1979), *Curriculum*. Documento manuscrito. Recuperado de <http:// www.Multidoc.es/valdelomar>



Fig. 37 González, Y. (2015). *Laborator PLAT*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación..

Supone un avance importante en cuanto a que se elimina el aspecto narrativo de la cinta. Deja de ser importante si es o no la Alhambra lo que filma, del mismo modo que no tiene importancia alguna si detrás de la falda hay una bailarina con nombre y apellidos o un chorro de agua.

A propósito de unas conferencias impartidas por Didí-Huberman en el seminario flamenco un arte popular moderno³²²

André Bretón utiliza unas fotos de Manrei para su obra la “Beaute será convulsiva”. Cabe reocdrar que Bretón opina que la belleza convulsiva debe ser erótica-velada-explosiva-fija y mágico circunstancial. Según Didi “criterios estéticos que pueden servir para describir la fotografía de Mnarai sino el auténtico baile y cante jondo que parafraseando a André bretón, será erótico-velado (en su contenido) explosivo fijo (en su forma y mágico-circunstancial (en su capacidad de provocar el duende), o no será”. Y la manifestación expresiva que mejor concentra esos rasgos de la belleza compulsiva es el cine. Un arte superior que, en palabras de Manrei “vale por todos los demás juntos”. Hay que tener en cuenta que el cine materializaba el sueño de un surrealista como Manrei haciendo surgir “tiempo otro” (donde se fusionan pasado presente y futuro) densificando el espacio y permitiendo que todo se mueva (“que todo baile”) como una peonza o como un tiovivo. El cine prolonga el gesto fotográfico hasta “darle vida” y genera una musicalidad (un ritmo visual) y una experiencia perceptiva de la duración mucho más intensa y completa.

³²² Flamenco un arte popular moderno 5 de octubre Instituto francés de Sevilla <http://ayp.unia.es>

Curiosamente retrata las inquietudes y logos de José Val del Omar. Se repiten las palabras clave los conceptos.

LA MARIPOSA

En el mismo texto autobiográfico de 1980 parece como si su obra no fuera su obra. Él tiene una concepción vital que quiere transmitir con su obra.

Pienso que para la reflexión sería bueno como documentación de intentos este tríptico como fundamento de este vacío aleteante, este lenguaje de temblores, casi sin sonidos y casi sin imágenes. Esta comunicación de latidos pálpitos parpadeos intuiciones hacia una clarividencia asentada en todos los bichos humanos”

Las palabras suenan sorprendentemente similares a las mariposas de Diuberman, “La imagen mariposa” que habla del aleteo de la mariposa que se produce un instante como metáfora de la vida.

“O también a estas otras de Henri Michaux que el propio Didí cita “bate las alas, vuela, bate las alas, se desvanece. Bate las alas, vuelve a aparecer.

Se posa. Y ya no está. En un batir de alas se ha desvanecido En el espacio en blanco. (...) pero yo me quedo contemplándola, fascinado por su aparición, Fascinado por su desaparición.” Henri Michaux la vida en los pliegues 1949³²³

³²³ A propósito de este tema se puede comparar con la conf

3.5.4 Análisis de la obra “Aguaespejo Granadino”

3.5.4.1 Diseño del Modelo de análisis del discurso

3.5.4.2 Diseño del Modelo de Análisis del contenido

3.5.4.3 Codificación estética

3.5.4 Análisis de la obra “Aguaespejo Granadino”

3.5.4.1 Diseño del Modelo de análisis del discurso

La obra de José Val del Omar, como la de cualquier poeta, es por su propia naturaleza inaprensible. Es una reiteración pero no debemos caer en la ilusión de intuir que por quitarle la piel a la cebolla vamos a llegar al espíritu de la poesía porque cuando hayamos quitado todas las capas analizados todos y cada unos de los elementos que lo componen, justo aquello que no hayamos podido expresar con palabras esa es la verdadera obra de arte.

Una vez puestos en aviso, no por saberlo vamos a privarnos del placer que supone poder adentrarnos hasta todo lo que nos dejen, el autor, la obra, el contexto, el azar y un sinfín más de elementos.

Para realizar esta aproximación y en esta primera parte vamos a desgarnar la obra y la vamos a ordenar según temáticas y elementos. Por un lado los documentos gráficos, por otro todas las imágenes donde veamos la Alhambra, las criaturas, el Albaicín, las fuentes...

Los grandes bloques en que vamos a dividir la obra van a ser en unidades de significado aunque no se encuentren yuxtapuestas en la obra.

En esta división y sin perder de vista la numeración de los planos que siempre va a acompañar a la imagen, si nos perdemos en este mapa siempre podremos recurrir a la escaleta de la obra que se encuentra en los Anexos del presente trabajo.

El análisis va a intentar tomar como punto de partida el análisis de la obra Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas realizado por Javier Herrera para la publicación Val del Omar y las Misiones pedagógicas, si en cierto modo tuvieran algo que ver ambos análisis podríamos avanzar en la misma línea y estar más cerca del análisis de la obra total de José Val del Omar. Esto se va a intentar a pesar de las diferencias entre los dos analistas y no por ello vamos a renunciar a un criterio de análisis de una obra diferente.

Las partes del análisis serán las siguientes.

*Proemio Filmográfico*³²⁴

*Titulografía*³²⁵

Contenido

Estado

Análisis Fílmico

Conclusiones

Además cada plano va a ser analizado según los parámetros siguientes.

Número de plano: Según aparece en la escaleta que encontramos en los Anexos.

Análisis iconográfico: contenido histórico de las imágenes

³²⁴ Hemos tomado el mismo nombre del análisis de Javier Herrera a modo de homenaje y continuidad.

³²⁵ Hemos tomado el mismo nombre del análisis de Javier Herrera a modo de homenaje y continuidad.

Análisis iconológico: importancia social, política e incluso económica

Duración: duración del plano dentro del conjunto de la obra

Planificación: (tipos de plano), encuadre, campo, profundidad de campo, fuera campo

Angulación e inclinación de la cámara

Perspectiva:

Iluminación:

B/N o color:

Códigos sonoros: Silencio, ni diegético/ ni extradiegético, sin voz in, ni out, ni off, ni through, ni over.

El análisis iconográfico nos servirá para determinar el origen y desarrollo de los temas figurados que se representan en cada plano,

En cuanto al análisis iconológico nos servirá para descifrar su significado interpretativo dentro de su contexto histórico, cultural y social. Según palabras del propio Panofsky nos serviría para: "dilucidar la significación intrínseca o contenido, que se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra"³²⁶

Una vez realizado este análisis pormenorizado plano a plano

La Estructura fílmica

Alteración del orden temporal lógico del discurso

Direccionalidad del movimiento de los motivos

Angulaciones de la trayectoria

Líneas Compositivas

Planos bisagra

Poética de la Luz

Estos principios que analiza Javier Herrera en Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas vamos a ver que se mantiene a lo largo de la obra Aguespejo Granadino.

Además también se va a proceder al análisis de la obra como un poema visual y por tanto vamos a prestar especial atención a las figuras retóricas que nos encontramos en la obra Aguespejo Granadino de José Val del Omar.

³²⁶ Panofsky. Op. Cit., citado por Gallego, op. Cit pag.15-16
Gallego, R. Historia del Arte. Editex. Pag.15

“*Todo lo que digo que me gusta me dicen que es verde*”
le dice un niño ciego a la artista Sophie Calle

3.5.4.2 Diseño del Modelo de Análisis del contenido

La obra de José Val del Omar “Aguespejo Granadino” para comprenderla tenemos que cercarla, rodearla, descomponerla en unidades mínimas de significado y luego agruparlas en ellas mismas para así poder intentar entenderla aunque sin olvidar nunca las palabras del autor “mi obra no está hecha para comprenderla ha sido creada para sentirla”.

Los grandes bloques en que vamos a dividir la obra van a ser en unidades de significado aunque no se encuentren yuxtapuestas en la obra.

PROEMIO FILMOGRÁFICO

José Val del Omar rueda “Aguespejo Granadino” de un modo muy sui géneris, tarda en realizar su obra aproximadamente 250 días según dice el mismo en el presupuesto presentado al Ministerio de Cultura. Estos días están repartidos entre 1951 y 1954.

1951– Registro sonoro en Granada

1952– Registro sonoro en Granada

1953– Registro de imagen en Granada

1954.– Elaboración y registro estéreodifónico en Madrid

1951–1954.– Efectos especiales de sonido

1953–1954.– Efectos especiales de imagen: lente de agua, polarizadores sincrónicos y automatismos en tomavistas para síntesis.³²⁷

AGUAESPEJO VIÓ LA LUZ.

La presentación al público de Aguespejo Granadino tuvo lugar en mayo de 1955 en Madrid en un pase privado. Se exhibirá públicamente en la I conferencia de la Unesco en Tánger, para Expertos de Cine y Televisión.

En 1956 se realizaron dos proyecciones. Una en el Cineclub Madrid en la que Florentino Soria lo asemejó a “un Quijote que va por el camino con la cámara al hombro y un invento bajo el brazo”.

El 15 de abril Sáenz de Buruaga la llevó al Cine Studio Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria.

La película por temas burocráticos del Ministerio de Información y Turismo no se inscribió a tiempo para ir al festival de Cannes, faltaba menos de un mes para la celebración del mismo. Se inscribió para el de Berlín que era a juicio de todos menos adecuado.

Aguespejo granadino se proyectó en la Sexta edición del Festival de Berlín del 22 de junio al 3 de julio

La crítica de Der Taggespiegel del crítico Konrad Haemmerling, dijo “Como un Schongerg de la cámara, nos descubre la atonalidad del lenguaje fílmico. (...)”

³²⁷ Val del Omar, José.(s.f) Descripción y Presupuesto de Aguespejo Granadino. Multidoc. Red iris.

Sacude y sobrecoge al espectador con choques profundos y le sorprende con imágenes siempre nuevas de expresividad explosiva. De esta forma, surgen fantasmagorías goyescas y visiones de pesadilla en las que se desvelan los dioses y demonios del mundo, descubriéndose el caos tras la máscara del orden”.

El 16 de julio de 1956 Aguespejo se proyecta en el cineclub de la UNESCO en París. A esta proyección asistió Marcel L’Herbier que se dedicaba en esos momentos a la producción televisiva y quiso proyectarla en televisión (en ese momento se intercambiaron correspondencias). Val del Omar no quiso que se proyectase sin el sonido Diafónico ni en la pequeña pantalla. Hoy día es la única manera que tenemos de verla. Ni siquiera en su proyección en el Museo Reina Sofía se libró de la primera.

El Sindicato Nacional del Espectáculo le otorgó el premio al mejor cortometraje del año con un premio de 25.000 pesetas.

En 1958 se presentó en el Festival de San Sebastián y pero no ganó.

En la Expo de 1958 de Bruselas se convocó una Competición Internacional del Film Experimental. De nuestro país no fue ninguna película según argumentos presupuestarios de la Dirección General de Cinematografía.

Ese mismo año 1958 Val del Omar solicitó que Aguaespejo Granadino fuera declarada de Interés Nacional en sus propias palabras “la consideración de

“Interés Nacional” para la única obra cinematográfica producto de un esfuerzo perseverante a lo largo de 30 años en busca de la perfección expresiva mediante la investigación y experiencia solitaria”³²⁸.pero fue rechazada por el director general el 20 de Junio de 1958.³²⁹

Una obra en 3 tiempos, Día-Noche-Día.

TITULOGRAFÍA

El primer título que tendría la obra es el de la Gran Seguiriya, si prestamos atención en todos los documentos previos del Ministerio de Cultura en todos se habla de *La Gran Seguiriya* y en los que se habla de la obra a posteriori se menciona como título primero el título *Aguespejo Granadino* y a continuación a modo de subtítulo *La Gran Seguiriya*. Y en otros lugares, sobre todo las cartas que se reciben desde el ministerio se sitúan primero el título de *La Gran Seguiriya* y a continuación a modo de subtítulo y entre paréntesis *Aguaespejo Granadino*.

No cabe duda alguna de cual sería el título con el que se queda José Val del Omar ya que lo impresiona en los cartones iniciales de su obra.

CONTENIDO

³²⁸ Val del Omar, Jose, Carta dirigida al Director Genral de cinematografía y Teatro 4 de enero de 1958. Archivo General de la Administración.

³²⁹ Archivo General de la Administración.

La obra está compuesta por 150 planos de guión y 160 planos montados en copia estándar. Según información del propio Val del Omar³³⁰.

No sabemos si en este momento no estaba totalmente acabada la obra o Val del Omar no contaba los planos tal y como están en el montaje, lo cierto es que tal y como percibimos hoy el film “Aguespejo Granadino” se compone de 193 planos de los cuales 8 son títulos de crédito, 7 cartones iniciales y uno final con el Sin Fin.

ESTADO

La obra Aguespejo granadino fue la mejor conservada del autor, ya que una vez finalizado su proceso de posproducción ya estaba en los festivales. Lo más difícil ha sido conservar su sistema diafónico que aunque se ha intentado con algunos sistemas no creemos que se consiga tal y como lo deseaba su creador. Tal era la pureza de las proyecciones de sus obras que no permitió que Marcel L’Herbier, proyectara su obra en televisión y sin sonido diafónico.

ANÁLISIS FÍLMICO

La obra de Val del Omar ya nos la dejó editada y lista para ser proyectada sin lugar a interpretaciones. Este punto de partida del análisis se agradece mucho ya que en muchas ocasiones partimos de premisas equivocadas que se han dado por sentadas y que en el caso de Val del Omar nos está siendo muy esquivo.

Del mismo modo, y tratándose de elementos inertes en la mayoría de los casos es casi imposible saber en qué momento de sus visitas a Granada fueron registrados los elementos que componen la obra actual.

³³⁰ Val del Omar, José.(s.f) Descripción y Presupuesto de Aguespejo Granadino. Multidoc. Red Iris.

3.5.4.2.1. “Aguaespejo Granadino” plano a plano

A continuación se detalla un análisis plano a plano de la obra Aguaespejo Granadino atendiendo a su iconografía e iconología.

TÍTULOS DE CRÉDITO INICIALES

P.1 José Val del Omar presenta



Fig.38 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Los títulos de crédito están constituidos en cartones en B/N. Están realizados en una tipografía diseñada y manuscrita por José Val del Omar dicha tipografía remite deliberadamente a un mundo de vocaciones arábigas. Dicho texto es trazado en un degradado gris sobre fondo de aguas negras.

El primer fotograma de la obra es un cartón con el nombre del director. Imagen que nos anuncia que estamos ante una obra de autor. De hecho se puede decir que es de un solo autor, porque a excepción de la música, el narrador y los intérpretes (que más que intérpretes habría que hablar de personas que aparecen delante de la cámara pues ni siquiera recitan texto alguno)

todo está hecho por el propio Val del Omar, que hace las veces de Productor, Director, Guionista, Director de Fotografía, Ingeniero de Sonido, Montador, etc. Esto que con las técnicas digitales de hoy en día es un hecho relativamente frecuente, resulta ser de una rareza y casi proeza impensables en los años 50.

P.2 Corto ensayo audio visual de plástica lírica

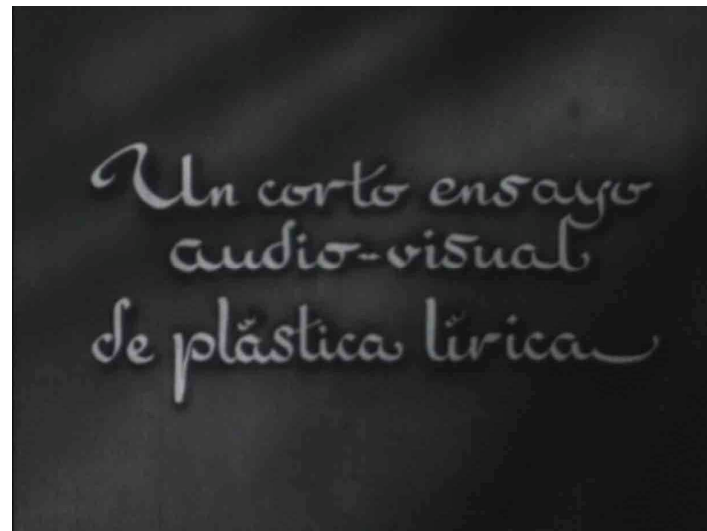


Fig.39 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Este cartón despeja toda duda sobre qué tipo de obra estamos analizando. O más bien es lo contrario.

Se trata de un cortometraje como se deduce de su duración aunque este segundo cartón lo ratifica. Val del Omar no pretende hacer un largometraje, no usa este metraje por falta de medios o de metros de película sino que lo elige deliberadamente. Probablemente observando el titánico y delicado trabajo que llevaba elaborar cada plano hubiera resultado imposible entender la obra como

un largometraje. Además estamos ante un ensayo. Y la categoría de ensayo no es nada habitual en una obra de

carácter cinematográfico. Aunque cada vez son más frecuentes las categorías de Cine de Arte y Ensayo, no lo eran en absoluto en el momento de la filmación de esta obra. Una manifestación más de se un adelantado a su tiempo.

Cada vez es más frecuente encontrar obras de este corte que son exhibidas en museos y centros de arte en vez de salas comerciales como venía siendo habitual, hasta el punto de que Val del Omar ha pasado a formar parte de las exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Él mismo define el género de su obra . Con el término audio-visual nos habla de la naturaleza del soporte sobre el que “escribe” su obra.

"De plástica lírica" hace referencia a la emoción alcanzada a través de la plástica, y no de las palabra. No usa diálogos, usa la plástica pura para transmitir sus emociones subjetivas. Busca mostrar lo inefable, capturar la vida que se escapa como humo entre los dedos. Y para ello se vale del nuevo cinematógrafo. Aunque la RAE que define lírica como género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos nos encontramos ante un caso de lírica audiovisual.

P. 3. Sistema español de sonido Diafono

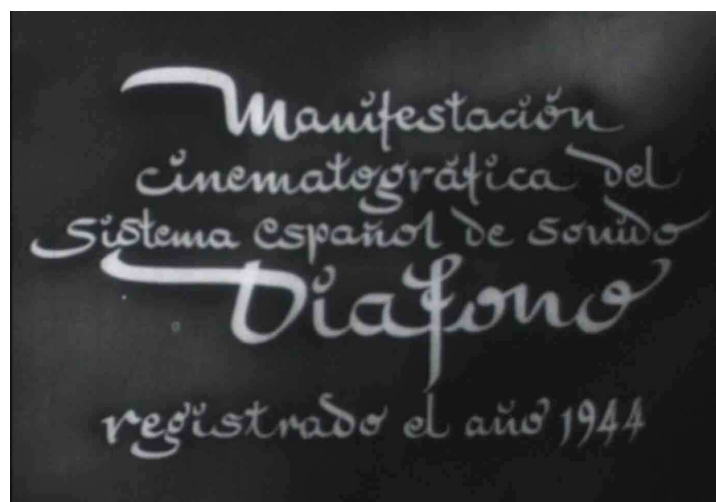


Fig.40 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

En el tercer cartón de los títulos iniciales de Aguaespejo Granadino Val del Omar nos informa que en su obra utiliza una patente que había registrado en 1944 bajo el nombre de sonido diafono. Una de las tanteas que llevó a cabo a lo largo de su vida. En su Curriculum el propio José Val del Omar apuntaba “1953: Primera cinta diafónica mundial *Aguaespejo Granadino*.”

Queda aquí puesto de manifiesto su otra gran faceta: la de inventor o ingeniero. Pero es muy importante tener en cuenta que sus ingenios siempre los idea en pos de una persecución poética y no en búsqueda de un avance técnico per sé.

Esta conjunción de interés por el arte, la ciencia y la técnica que confluyen la misma persona es propia de los genios de esta época como Einstein o Gaudí, imágenes del nuevo hombre.

Esta virtud lleva en la otra cara de la moneda su propia penitencia. Pues para muchos poetas ha sido un ingeniero y para muchos ingenieros un poeta.

Lo que se traduce en un incompreso por todas partes. Tal vez como decía Pascual Cebollada “cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de Poesía”³³¹.

³³¹ Juan José Serrano, Entrevista realizada para la presente investigación, Octubre de 2007.

P. 4,5 y 6. Matemáticas de Dios



Figs.41,42 y 43 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Los tres siguientes cartones muestran una famosa sentencia del enunciado por el Catedrático de derecho eclesiástico el padre Andrés Manjón. Que tras una vacante traslada su cátedra de la Universidad de Santiago a la Universidad de Granada. reza así (Matemáticas de Dios “El que más de... Más tiene”).

Siendo cabildo de la Abadía del Sacromonte se ordena sacerdote y canónigo de la Abadía. En 1888 es consciente de los problemas educativos de los niños de las cuevas del Sacromonte. Es entonces cuando decide fundar las Escuelas del Ave María donde comienza su revolucionaria labor pedagógica³³².

La que tal vez compartiera José Val del Omar. De ahí probablemente nacerá su dedicación y obsesión por la llamada Pedagogía del Sentimiento, aunque también exista una influencia innegable de Cossío y las Misiones Pedagógicas. Manjón daba mucha importancia a la formación de los maestros pues según él, “el maestro podía ser formador o deformador de caracteres”.

Matemáticas de Dios, reza el cartón, el que más da más tiene.

En estos cartones también encontramos un mensaje esencial en la obra de José Val del Omar. Las matemáticas de Dios son también el mayor ejemplo de Amor al prójimo. Al padre Manjón parece haberle funcionado: lo

³³² HISTORIA DE LA MAESTRA MIGAS

dio todo por unas escuelas que después de 125 años siguen activas y siguen creciendo como modelo educativo. Val del Omar también lo dio todo aparentemente a cambio de nada, pero como dice su admirador Ángel Arias en entrevista para la presente investigación “*Val del Omar agotó sus recursos económicos pero tendrá la inmortalidad como compensación, no es mal trato*”³³³.

P. 7 Aguespejo Granadino



Fig.44. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

El séptimo y último cartón lo conforma el título de la obra. Aguaespejo Granadino.

Se insiste en el uso de la tipografía de componente oriental que junto al valor semántico muy enfatizado del título supone toda una anticipación de intenciones.

Cuando la representación ha sido lograda la comprensión

se resuelve en términos de una doble captación visual. Las dos vías trazan una trayectoria convergente en un sólo punto: el concepto. La vista efectúa la reconstrucción alfabética. La voz nos repite tres veces el texto y además lo refuerza con la imagen insistiendo en el mensaje. Dejando constancia gráfica y sonora del mismo.

Se propone una palabra para que no sólo sea leída sino que constituya un objeto de percepción visual y auditiva. En la palabra se superponen dos escrituras que se asisten recíprocamente. La interpretación queda asegurada por un sistema alfabético que sustenta la transcripción ideográfica, mientras que el signo se robustece mediante el refuerzo semántico que le asegura la presencia gráfica de la imagen del objeto. Si bien la transcripción es parcialmente icónica, no sustituye al signo alfabético, sino que lo incorpora a su fisonomía además de reforzarlo auditivamente.

En resumen: los títulos de crédito están así constituidos. Los seis primeros son intertítulos para desembocar en el título de la obra. Los títulos de crédito comienzan con un fundido desde negro y también acaban con un fundido a negro. En cambio todos los cartones entre sí están llevados de la mano de un fundido encadenado. No todos los cartones tienen la misma duración, sino que la misma depende del número de palabras que contiene dicho cartón. De hecho las duraciones concretas resultan ser las siguientes:

Cartón 1 6 segundos

Cartón 2, 7 segundos

³³³ Arias, Ángel. (2011) Entrevista realizada para la presente investigación.

Cartón 3, 10 segundos

Cartón 4, 5 segundos

Cartón 5, 4 segundos

Cartón 6, 4 segundos

Cartón 7, 5 segundos

Las transiciones entre los cartones de los títulos de crédito se realizan en fundidos encadenados, para terminar desde negro a fundirse con el primer fotograma de la obra.

LA ALHAMBRA EN VAL DEL OMAR

La Alhambra es la diva, la primera actriz, la actriz principal de la película, la verdadera protagonista de *Aguaespejo Granadino*. Y casi podríamos decir que es la protagonista de su propia vida.

La Alhambra de Granada y los Jardines del Generalife conforman un conjunto monumenal único en el mundo, declarado por la Unesco Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1984.

Contexto histórico.

Varios son los factores que hacen único este conjunto por una lado su ubicación geográfica. Situada sobre la colina de la Sabica, la alhambra domina toda la ciudad. Esta situación hace que desde cualquier mirador, ventana, arco o adarve, se observen paisajes únicos, un espectáculo de luz, sonido y armonía. El poeta árabe del siglo XIV Ibn Zamrak la veía de la siguiente manera

“Detente en la explanada de la Sabika y mira a tu alrededor.

La ciudad es una dama cuyo marido es el monte.

Está ceñida por el cinturón del río,

Y las flores sonríen como alhajas en su garganta...

La Sabika es una corona sobre la frente de Granada,

En la que querían incrustarse los astros

Y la Alhambra –¡Dios vele por ella!–

*Es un rubí en lo alto de esa corona”*³³⁴

El nombre **Alhambra significa** roja en árabe (alqala hamrá, castillo rojo o bermejo). Fue así denominado debido al color de tierras, con un alto contenido en hierro, que supone la materia de las torres y las murallas. Aunque también encontramos versiones poéticas dignas de la construcción como “*la versión de los cronistas musulmanes que hablan de la construcción de la alcazaba alambreada a la luz de las antorchas*”, *cuyos reflejos dieron a los muros su peculiar coloración*”³³⁵. También existe la versión de un poeta árabe que asegura “*que con las estrellas es de plata, pero con el sol se trasmuta en oro*”³³⁶

Otro de los factores singulares es su doble condición paradójica de su naturaleza. Fortaleza–Palacio.

³³⁴ Villa-Real,R.(1974) La Alhambra y el Generalife.Editor Miguel Sánchez. Granada pg. 3

³³⁵ Villa-Real,R.(1974) La Alhambra y el Generalife.Editor Miguel Sánchez. Granada pg. 3

³³⁶ Villa-Real,R.(1974) La Alhambra y el Generalife.Editor Miguel Sánchez. Granada pg. 3

En un principio nació como castillo defensivo (alcazaba), pero al mismo tiempo la Alhambra fue palacio (alcázar) y pequeña medina (ciudad).

Así que por fuera es agresiva mientras que por dentro resulta cálida y deliciosa.

La Alhambra se comienza a construir bajo Al-Ahmar de Arjona, fundador de la dinastía nazarí, en 1237 comienza la construcción de los recintos de la Alhambra y el Generalife. Desde 1942 la Alhambra será cristiana se hicieron edificaciones para civiles y también para la guarnición. Se construyó una Iglesia y un convento franciscano. El emperador Carlos V comenzó la edificación del controvertido palacio que lleva su nombre. Durante los siglos XVIII y XIX la Alhambra se abandona y es ocupada por ladrones y mendigos.

En 1870 la Alhambra es declarada Monumento Nacional. Viajeros y artistas románticos habían clamado contra los que despreciaban uno de los monumentos más bellos de España y del mundo. Desde ese momento hasta nuestros días la Alhambra ha sido protegido y restaurada, y se ha convertido en un referente universal, uno de los monumentos de visita obligada en la península. El más visitado de España.

I PARTE

DÍA 1. LA RAZÓN DE LAS FUENTES DE GRANADA

P. 8 Torre del Homenaje de la Alhambra



Fig.45. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

El primer fotograma propiamente dicho de la obra corresponde a una de las torres más importantes del conjunto de la Alhambra. Concretamente a la Torre del Homenaje, que forma parte JUNTO CON LA TORRE DE Y DE del grupo de tres torres orientales de la Alcazaba. Con sus 26 metros, la Torre del Homenaje es una de las más elevadas. Se trata de una torre construida para el uso de vivienda. Consta de un total de seis plantas y se cree que en ella se estableció el fundador de la Alhambra, Al-Hamar, cuando decidió

construir aquí su palacio. De hecho era esta la entrada primitiva a la Alcazaba.

En sus bajos existe una mazmorra que también fue utilizaba en algunos momentos como almacén de grano, sal y especias.



Fig.46 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

La torre del Homenaje es la estructura central del castillo medieval. Es una torre más alta que la muralla. Sirve de residencia para el señor, cuenta con las estancias más importantes. Supondría el último refugio en caso de sucumbir las demás edificaciones. Por lo que se considera el lugar más seguro del recinto. Su nombre se debe a que allí se practicaba el homenaje de entrega al vasallo: un feudo a cambio de auxilio y consejo.

Análisis iconológico:

La torre es un lugar de encuentro de mundos. Un portal cósmico donde se reúnen las épocas pasadas con las nuevas, pero también el punto que conecta cielo y tierra. El lugar para con-templar el cielo. Una clavija pinchada en la tierra, que como la aguja de las catedrales, como todas las torres, desde la de babel a los modernos rascacielos, acerca al hombre al cielo.

La torre oscura a contraluz nos habla de un simbólico amanecer, el del día, pero también el del hombre, que despierta hoy a un nuevo día y a una nueva vida.

Minutaje: 0:00:53

Duración: 6”

Planificación: Plano General con detalle de las Almenas de la Torre del Homenaje en el margen inferior izquierdo

Perspectiva: Se trata de un plano de gran tensión donde la torre que asoma mínimamente desde la esquina inferior izquierda colocando al espectador en una posición muy alta desde la que intuye todo el desarrollo de la torre hacia abajo, constituye el punto de arranque de la potente diagonal construida por las nubes. Una diagonal que atraviesa la pantalla de parte a parte desde el margen inferior izquierdo al margen superior derecho. Parece que salieran de las propias almenas de la Torre del Homenaje como camino ascendente hacia el Unidad Celestial. La torre, el elemento más alto del colosal conjunto, parece sin embargo insignificante con la inmesidad del cielo.

Para poder realizar esta toma Val del Omar debió buscar un lugar elevado donde situarse. Probablemente desde algún punto de la ladera del Albaicín o incluso desde se el Mirador de San Nicolás.

Iluminación: Potente contraluz que sitúa el comienzo de la acción en las primeras horas de la mañana con el sol aún muy bajo. Un efecto dramático que nos prepara para una historia épica. Una luz creciente y vibrante.

P. 9 Peces en estanque



Fig.47. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

En este plano aparecen dos elementos importantes, el estanque y los peces.

La imagen del agua, en movimiento vivaz o estancada, es recurrente en trabajo de Val del Omar, hasta casi la obsesión. En el caso de este plano se nos presentan las tranquilas aguas del estanque. Agua por tanto estancada. En la que se deslizan como llamas peces naranjas. Los peces también forman parte activa de la Alhambra. En los estanques del recinto habitan comunidades de carpines dorados, denominado también pez rojo.



Fig.48. González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconológico:

La simbología del Pez según el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier enuncia que:

“El Pez es por supuesto el símbolo del elemento Agua, en donde vive. Está esculpido en la base de los monumentos Khmers para indicar que éstos se sumergen en las aguas inferiores, en el mundo subterráneo. En tal sentido podría considerarse que participa de la confusión de sus elementos y por tanto que es impuro. Esto afirma en efecto Saint – Martín, que advierte en él la indiferenciaación de la cabeza y el cuerpo. Sin embargo, si bien el Levítico no lo admite en el sacrificio, lo admite en el consumo, a la vez que excluye todos los demás animales acuáticos.

Símbolo de las aguas, montura de Varuna, el pez está asociado al nacimiento a o a la restauración cíclica. La

manifestación se produce en la superficie de las aguas. Es a la vez Salvador e instrumento de la Revelación. El pez (matsya) es un avatara de Vishú, que salva del diluvio a Manu, el³⁷ legislador del presente ciclo; le confía luego las Vedas, es decir que le revela el conjunto de la ciencia sagrada. Ahora bien, aunque Cristo se representa a menudo como un pescador, y los cristianos son peces, ya que el agua del bautismo en su elemento natural y el instrumento de su regeneración, él mismo está simbolizado por el pez. Es, por ejemplo, el pez que guía el arca eclesial, así como el Matsya-avtaraguía el arca de Manu. Convertido el pez en emblema de la Iglesia primitiva, su nombre griego, ikhikyys, se interpreta de diversas maneras cruz. En Cchemira, Massyendranth, aquí hay que interpretar sin duda como el pescador y que se identifica con el bodhiasita, avlokiteshawara, se dice que obtuvo la revelación del yoya tras haberse transformado en pez.

Los peces sagrados del Egipto antiguo, el Dagon fenicio y el Oanner Mesopotamia, atestiguan simbolismos idénticos, sobre todo el último, expresamente considerado como el Revelador. Oannes ha sido incluso considerado como una figura de Cristo. El tema del delfín salvador es familiar en Grecia: los delfines salvaron a Antión del naufragio. El delfín está asociado al culto de Apoco y dasu nombre a Delfos.

Por otra parte el pez es también símbolo de vida y de fecundidad, en razón de su prodigiosa facultad de reproducción y del número indefinido de sus huevos, símbolo éste que, por supuesto, puede transferirse al plano espiritual. En la imaginería de Extremo Oriente, los peces van por parejas, y son en consecuencia símbolo de unión. El islam asocia igualmente el pez a una idea de fertilidad. Existen sortilegios en forma de pez para

hacer llover; también está ligado a la prosperidad; sopar que se come pescado es de buen agüero.

2. *“En la iconografía de los pueblos indoeuropeos, el pez, emblema del agua, es símbolo de fecundidad y de sabiduría. Escondido en las profundidades del océano, está penetrado por la fuerza sagrada del abismo. Durmiendo en los lagos o atravesando los ríos, distribuye la lluvia, la humedad y la inundación. Controla así la fecundidad del mundo” (PHIU; 140).*

El pez es un símbolo del dios del maíz entre los indios de América central. Es símbolo fálico, según Hentze (HENL); se lo ve en los grabados sobre hueso de Magdalenieense (Breuil). El dios del amor en sanscrito se llama “el que tiene el pez por símbolo” En las regiones sirias, es el atributo de las diosas del amor. En la antigua Asia Menor, Anaximandro precisa que el pez es el padre y la madre de todos los hombres y que, por esta razón, su consumo está prohibido. Aparece a menudo asociado al rombo, especialmente en los cilindros babilonios. Marcel Griaule señala que el cuchillo de la circuncisión de los bozo se llama “cuchillo que corta el pez” (GRIS).

En la China el pez es el símbolo de la suerte: acompañado de la cigüeña (longevidad), los dos significan alegría y suerte.

En Egipto el pescado fresco o seco, que era de consumo corriente para el pueblo, estaba prohibido para todo ser sacralizado, rey o sacerdote. Según las leyendas de cierta época, los seres divinos de Busiris se metamorfosean en Chromis, lo que impone una abstinencia total de pescado. Hay una diosa llamada “Elite de los peces”, nombre dado al delfín hembra. A pesar de numerosas variantes en las leyendas y en las prácticas rituales, el pez es generalmente un ser ambiguo: “Seres silenciosos y desconcertantes, escondidos pero brillantes bajo el verde

del Nilo, los que están en el agua eran los participantes perpetuos de terribles dramas. Así cada día, en la ensenada del fin del mundo, un Chormis con las aletas festoneadas de roasa y un Abjion azul lapislázuli, tomaban misteriosamente forma y, sirviendo de peces-piloto al barco de Ra, barca solar, denunciaban la venida del monstruo Apophis”. El Choromis en amuleto era un signo Fausto y tutelar (POSD, 227).”

En cuanto a la iconografía cristiana

“[...] Y en fin, como el pez vive en el agua, se proseguirá a veces el simbolismo viendo en ello una alusión al bautismo: nacido del agua del bautismo, el cristiano es comparable a un pececito, a imagen del propio Cristo (Tertuliano, Tratado del Bautismo, I, P.P.).”³³⁸

Según el diccionario de símbolos de Cirlot (Cirlot 2007, 366-367)

“el pez es un ser psíquico, un “movimiento penetrante” dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente [...] En esencia, el pez posee una naturaleza doble; por su forma de huso es una suerte de “pájaro de las zonas inferiores” y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra”³³⁹.

La imagen del estanque y los peces condensa mucho del pensamiento valdelomariano. La tersa superficie del agua estancada es en realidad otro punto de encuentro de mundos. Una fina película que pone en contacto el mundo submarino con el terrestre. El mundo submarino es el único mundo del pez, donde se desarrolla en

apariencia con libertad total de movimientos pero confinado al fin y al cabo a los límites del estanque, y sobre todo confinado a vivir por debajo del plano del agua. El pez no puede entender aunque si sospechar nada del mundo luminoso que se eleva sobre el plano del agua. En una especie de caverna antiplatónica sólo acierta a percibir destellos de luz que prometen un mundo maravilloso pero inaccesible allá arriba, al otro lado del agua.

Pero en el cristal del agua convive también el mundo exterior aéreo, y un tercero, el de los reflejos que habitan en el plano superficial donde aparecen y desaparecen evanescentes imágenes.

Contemplando de nuevo el plano, y asumiendo todo lo dicho, asistimos a una explosión de mundos casi casi insoportable, un aleph, un vaso de agua desde el que contemplar de una vez todo el universo.

³³⁸ Chevalier, J. Diccionario de Símbolos. Pg. 411,412.

³³⁹ Cirlot, Juan Eduardo. 2007 *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.

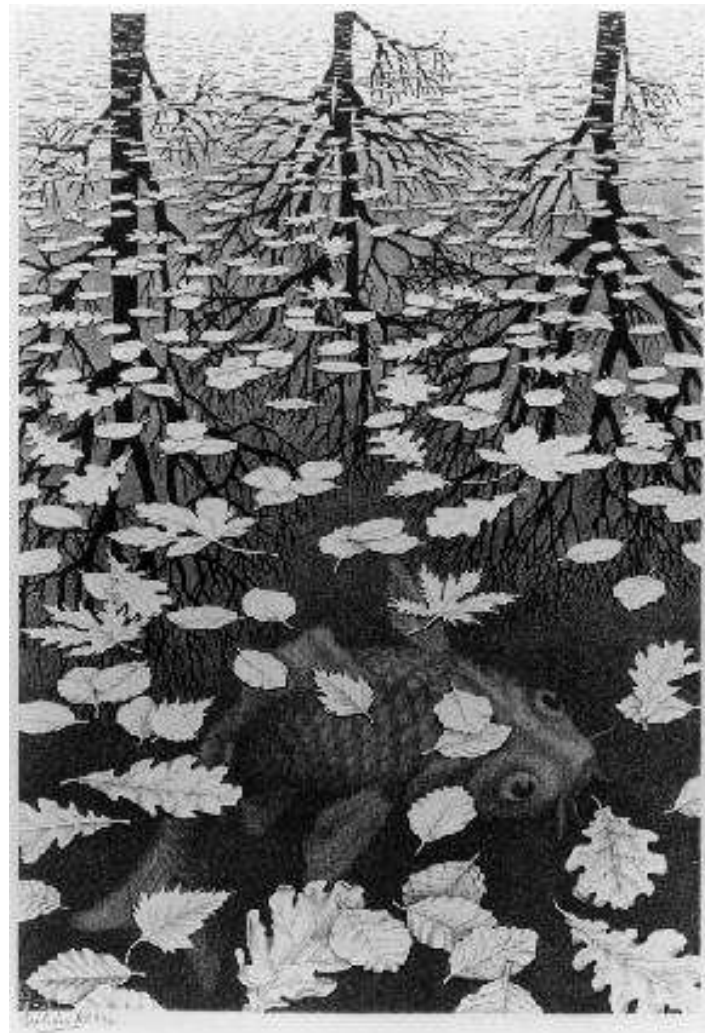


Fig.49. Escher, M.C (1955) *Three Worlds*. [Litografía], 36,2 x 24,7 cm. Gallery of Escher. http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Worlds Recuperado 12 de mayo de 2015.

. En esta idea vemos reflejado el pensamiento de Val del Omar, estamos atrapados como peces pero queremos volar como pájaros. Vivimos estancados queriendo salir

Minutaje: 0:01:04

Duración: 15''

Planificación: Primer plano, plano picado de los peces en el agua, no adivinamos dónde están, pues nunca percibimos los límites del estanque.

Perspectiva: Los peces siguen movimientos aleatorios alrededor del pan.

Iluminación: Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Silencio

Análisis retórico: La figura retórica empleada en este plano es la Metáfora. La figura de los peces nos lleva a la unión entre oriente y occidente. Los peces son muy importantes en el cristianismo primitivo. De hecho la palabra pez equivale a Jesús hijo de Dios. Y por otro lado los peces también resultan fundamnetales en la tradición oriental donde los peces son símbolo de vida, de fecundidad. Están presentes en las entradas de números lugares públicos incluso hoy en día. Una vez más con este signo José Val del Omar une a todas las culturas y todas las religiones porque en la vida, como en su obra, todas las fronteras y separaciones existentes son únicamente artificiales.

P. 10 Nenúfares en estanque



Fig.50 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

Aparecen en el plano una serie de nenúfares reposando mansamente sobre la superficie espejada del agua del estanque.

Los Nenúfares son plantas acuáticas con flores que crecen en lagos, lagunas, charcas, pantanos o arroyos de corriente lenta, estando usualmente enraizadas en el fondo. Los nenúfares pertenecen a las familias Nymphaeaceae, Cabombaceae y Nelumbonaceae. Las hojas y las flores pueden estar sumergidas, flotando o emergidas, dependiendo de la especie.

Según el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier el nenúfar es:



Fig. 51 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.



Fig.52. Monet, C. (1920-1926) Los Nenúfares. [Óleo sobre tela]. 219x602 cm. Paris: Orangerie de las Tullerías.

“En la glíptica maya, el nenúfar es un símbolo de abundancia y fertilidad, liago a la tierra y al gua, a la vegetación y al mundo subterráneo. Corrientemente es el glifo simbólico del jaguar y el cocodrilo monstruoso, que llevan la tierra sobre sus lomos. Es pues la expresión de las poderosas oscuras fuerzas éticas .

Tiene la misma función simbólica para los dogo de Malí: el nenúfar es la “la leche de las mujeres”,

Guarda relación con el tórax y los senos. Se da de comer hojas de nenúfar a las mujeres lactantes, así como a las hembras del ganado que han parido. El morueco mítico que fecunda el sol desciende a la tierra por el arco iris y se zambulle en una charca cubierta de nenúfares, gritando: ¡la tierra me pertenece!.

La palabra “Nenúfar” viene del egipcio nenúfar, quiere decir “las majas”; en el Egipto antiguo se daba este nombre a los ninfeas que se tenían por las flores más bellas. Un gran loto surgido de las aguas primordiales es la cuna del sol en la madrugada. Las ninfeas, por abrir su corola al alba y cerrarla al atardecer, “simbolizaban, para los egipcios, el nacimiento del mundo a partir de lo húmedo”.³⁴⁰ (Chevalier, 1986, pp.375–376)

Análisis Iconológico:

Los antiguos egipcios veneraban los nenúfares del Nilo, a los que se les solía llamar "lotos". Florece en la noche y se cierra por la mañana, esto simbolizaba la egipcia separación de deidades y era un motivo asociado a sus creencias sobre la muerte y el más allá. Esta creencia está también muy presente en los escritos de Val del Omar y está muy en consonancia con el resto de la obra, marcada también por los ciclos entre día y noche y un gusto por el juego de opuestos que fluye del uno al otro, dividida también entre día y noche. Los nenúfares tienen además la capacidad de purificar las aguas...

Minutaje: 0:01:19

Duración: 10”

Planificación:

Primer plano, picado de los nenúfares en el agua. Se trata de un plano deliberadamente cerrado con el objeto de no tener capacidad de averiguar donde están los nenúfares.

Perspectiva:

Los nenúfares siguen movimientos aleatorios, se balancean al ritmo del agua. Se adaptan con naturalidad al movimiento ondulatorio sin sufrir alteración alguna. Se transporta energía pero no materia.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: Acromático

Códigos sonoros:

Voz en off “Ciegas...”

Figuras retóricas:

Con los nenúfares vuelve José Val del Omar a emplear la misma figura retórica que ya usara con los peces y en la que tanto se apoya el autor. Estamos ante una metáfora, figura muy repetida en toda su obra. Al igual que los peces, los nenúfares son símbolo de abundancia y fertilidad. También se relacionan con la leche materna. Según algunas creencias comer hojas de nenúfar favorece la lactancia materna, símbolo de vida. Más tarde Val del Omar reiterará esta idea reencarnada esta vez en una gitana amamantando a su hijo, y también, oralmente, mediante la frase “Misterio es que la leche brote generosa”. Donde pasa de la metáfora a la imagen real de lo que se quiere expresar.

³⁴⁰ Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los Simbolos*. Barcelona: Editorial Herder

P.11 Niño gitano abriendo cortinas



Fig.53. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

Los Gitanos tienen una fuerza muy importante en la obra de Val del Omar. Este es el primer plano en el que aparecen.

En la Granada natal de Val del Omar, en el barrio del Albaicín, llenan de magia la ciudad desde las alturas, al pie de San Miguel Arcángel, al que también mostrará el autor más adelante.

En el plano un niño irrumpe hacia el espectador abriendo las cortinas que ocultan el interior de su casa-cueva.

Análisis iconológico:

Nos encontramos al niño enclavado en la acción. El niño descubre las cortinas,



Fig. 54 Fernandez-Ardavín, E. (1943). Forja de Almas. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI



Fig. 55 González, Y. (2015). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

dejando intuir o abriéndonos paso al mundo gitano, pero también al mundo de los niños. Los niños son capaces de ver cosas que más delante de adultos le están vedadas.

La palabra desvelar tiene su origen en el fondo del templo arcaico. En lo más profundo del templo, en la cella, dónde sólo tenía acceso el sacerdote residía el misterio, oculto por un velo, des-velar es pues retirar ese velo que oculta el misterio.

“Yo soy Isis y nadie jamás ha levantado mi velo” La naturaleza es un secreto, un misterio inaccesible al que sólo los niños y tal vez los locos puedan asomarse.

El niño aún no está despojado del mundo, aún pertenece a él, y por eso tiene acceso a cosas que permanecen ocultas para el adulto. Las cortinas son una invitación a recordar ese otro mundo al cual un día tuvimos acceso.

Veremos que más tarde en el plano trece un hombre sale de una de estas cuevas dando la sensación de despertar de una larga ceguera.

El niño pues sale de su mundo para quitar el velo de Isis.

341

Minutaje: 0:01:29

Dur. 5”

Planificación:

Plano Americano del niño descorriendo las cortinas.

Perspectiva:

³⁴¹ Con esta imagen tomada para la presente investigación nos recuerda lo difícil que es acceder a estos domicilios, Val del Omar se tuvo que ganar muy bien la confianza de estas gentes para que les dejara hacer los planos de Aguaespejo Granadino. Llegar hasta las puertas de sus casa y que abran sus cortinas como nos muestra el niño de la imagen nos demuestra la gran confianza y respeto que José Val del Omar tenía hacia el mundo gitano y el mundo gitano hacia él.

La cámara se pone a la altura del muchacho, para entrar en su mundo.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: No hay música ni sonido alguno.
Tan sólo una voz en off que reza:

“*Qué ciegas...*”

P.12 Pilarejo de Ágreda.



Fig.56. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico.

Estas dos caras con la boca abierta que nos sugieren también las cuencas de sus ojos ciegos corresponden al actual pilarejo de Ágreda en la Cuesta de Santa Inés, en la actualidad restaurado e instalado sobre otro pilón como se aprecia en la figura X.

El pilarejo de Ágreda se encuentra situado al final de la Cuesta de Santa Inés, calle perpendicular entre la Carrera del Darro y la calle San Juan de los Reyes. Es un ejemplar muy sencillo, sin interés artístico alguno. De pequeño tamaño y realizado totalmente en piedra de Sierra Elvira, plantea originalmente una pila de perfil ondulado y borde a bocel. Ocupan el frontis dos rostros de mancebos con cabello ondulado, grandes ojos y boca abierta con caños.

Los franquean unas pilastras muy simples que sostienen un entablamento corrido tripartito.



Fig. 57 González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.



Fig. 58 González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

En tanto que escultura tiene más interés su ubicación que la obra en sí. Está apoyado en un paredón para salvar el desnivel entre la Cuesta de Santa Inés y la calle de San Juan de los Reyes. A la izquierda de la cuesta se levanta la magnífica portada manierista de la Casa de Ágreda y a la derecha queda el convento de Santa Inés. Los dos edificios datan del siglo XVI. Pedro de Ágreda llegó a Granada en la primera mitad del siglo XVI desde la villa de Ágreda, en Soria. Sus

Descendientes ocuparon puestos muy importantes en la administración de la ciudad. A finales del siglo D. Diego de Vera Ágreda y Vargas, caballero de Santiago, veinticuatro de Granada y corregidor de las ciudades de Málaga y Vélez, construyó su residencia al final de esta cuesta. Su portada ostenta los escudos y símbolos de la familia y su interior denota la categoría de sus dueños.

La arquitectura del agua: fuentes y pilares de la Edad Moderna en Granada. A su derecha fundó el Licenciado Bazán, también en el primer tercio del siglo XVI, el Convento de Santa Inés. En un principio con el uso de beaterio para recogimiento de mancebas. Pero en 1572 el Arzobispo Guerrero lo elevó a convento y fue dirigido por las Franciscanas Clarisas. El entorno es muy significativo para explicar la existencia de un pilar de agua. No es una calle muy transitada, más bien se trata de un espacio semipúblico. Entre los dos edificios se crea una plazoleta que sirve casi exclusivamente a sus distinguidos vecinos.

El Pilarejo de Agreda grabado por Val del Omar en 1953³⁴². En ese mismo año encontramos en el Archivo

³⁴² Archivo histórico de Granada ES.18087.AMGR **Signatura:** C.03157.0244**Delegación ó Área:** Servicios. Fomento / Obras y Urbanismo**Serie Documental:** Expedientes de obras municipales**Título:** Expediente sobre presupuesto de sustitución del pilarejo de Agreda en la Cuesta de Santa Inés.**Fecha:** 1953**Nivel:** Unidad documental

histórico de Granada un documento donde se solicita presupuesto para la sustitución del Pilarejo de Agreda en la Cuesta de Santa Inés, al año siguiente en 1954 nos encontramos con un expediente de obras municipales donde consta la reparación del Pilarejo de Agreda en la Cuesta de Santa Inés.³⁴³

Análisis Iconológico:

La fuente es un manantial pero un manantial seco. La fuente es la prueba de una ausencia, seca como las cuencas de los ojos de las cabezas que debían expulsar el agua. Secas y ciegas como las vidas de los hombres, como las criaturas que habitan este mundo.

Para que sirva una fuente que no mana, para que sirva una vida que no es capaz de dar nada.

Minutaje: 0:01:36

Duración: 3”

Planificación: Primer plano, detalle de mancebos con boca de chorro.

Perspectiva: plano frontal a la altura de los ojos de los mancebos.

Iluminación: Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o Color: acromático

Códigos sonoros: Silencio

³⁴³ Archivo histórico de Granada ES.18087.AMGR **Signatura:** C.03166.1452**Delegación ó Área:** Servicios. Fomento / Obras y Urbanismo**Serie Documental:** Expedientes de obras municipales**Título:** Reparación Cuesta de Santa Inés "Pilarejo de Agreda"**Fecha:** 1954**Nivel:** Unidad documental

Figura retórica: En el presente plano también nos remite a una metáfora sobre las cuencas de los ojos ciegos, los dos agujeros de las bocas sin caños.

P.13 Hombre que emerge de una cueva.



Fig.59. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

En este plano observamos a un gitano que sale de lo que parece la galería de una cueva. A continuación encontramos la sorpresa estremecedora de que su vista es turbia.

Análisis iconológico:

De nuevo Val del Omar juega con el símbolo de la ceguera. Los dos agujeros en la tierra remiten irremisiblemente a dos cuencas vacías en un rostro humano. Las dos cuencas de los mascarones de la fuente.



Fig. 60 Fernandez-Ardavín, E. (1943). *Forja de Almas*. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI

De esa negrura tectónica, de la oscuridad, de la ignorancia, del mundo subterráneo, emerge el hombre. Aparece este hombre de aspecto gitano que parece despertar de esta ceguera

subterránea para acceder al mundo de luz. Sus ojos están desenfocados mediante un efecto de truca realizado en posproducción. Probablemente la luz del exterior sea tan fuerte que sus pobres ojos del mundo subterráneo tarden a acostumbrarse a ella.

El hombre extiende las manos en ademán de iniciar un baile. El baile de las ciegas criaturas.

Muchas son las referencias que unen al hombre con lo más profundo de la tierra esta imagen bien podría ser la entrada al centro de la tierra, el portal que comienza el descenso al infierno de Dante o el camino para el inframundo de Dostoivsky. En cualquier caso vuelve a aparecer la idea de portal que conecta mundos. El oscuro con el luminoso. El telúrico con el aéreo. El de la ignorancia con la conciencia plena.

Minutaje: 0:01:39

Dur. 20”

Planificación:

El Plano General es un plano secuencia en el que en un primer momento aparecen únicamente las entradas de la cueva. A continuación un joven emerge del agujero izquierdo y describe una línea horizontal en su movimiento hasta colocarse frente al otro. Levanta las manos y se acerca a cámara.

Perspectiva:

la cámara se coloca en un plano frontal paralelo a a la superficie de la entrada de las cuevas. Es el joven saliendo del hueco quien rompe el estatismo del plano y rompe el mismo trazando una línea de izquierda a derecha.

Iluminación:

La iluminación del plano es bastante neutra. El sol parece estar alto, cerca del mediodía, lo que provoca que la cueva tenga un aspecto aún más negro y profundo. Este plano tiene una iluminación neutra, aunque el sol parece que está alto puede ser a una hora cercana al medio día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa la ausencia de sonido y música que desnaturaliza la escena, pero si escuchamos una voz en off que recita el siguiente texto:

....pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Bailan...

Demolidoras palabras que dejan todo dicho.

Figura retórica:

Val del Omar insiste en la metáfora de la Ceguera. Vuelve a presentar al hombre como una criatura burda y torpe que tiene aún todo por hacer. Una criatura que vive a oscuras en un mundo agresivo. Donde todo le está vedado. La cueva sugiere la imagen de los unos ojos secos.

P.14 Niño gitano bailando mientras lo palmean



Fig.61. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis Iconográfico:

Secuencia protagonizada por dos figuras gitanas: una madre y su hijo. El niño baila con vigor mientras su madre orgullosa le anima a hacerlo.

Se encuentran al lado de una chumbera, paisaje arquetípico del Albaicín de Granada.

Análisis iconológico:

Es esta una escena muy compleja. Si antes un niño recorría las cortinas, ahora otro baila febrilmente aunque como bien dice la voz en off que se superpone a la imagen, es muy probable que no sepa porqué. Resulta impactante que la energía puesta en



Fig. 61 Fernandez-Ardavín, E. (1943). *Forja de Almas*. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI



Fig. 62 Fernandez-Ardavín, E. (1943). *Forja de Almas*. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI

el baile por el niño y las palmas de su madre se produzcan paradójicamente en el más absoluto de los silencios. Otra fuente sin agua

Otra ausencia. La escena es una de aquellas tantas veces evocadas en los poemas de Lorca, pero sobre todo de la película Forja de Almas, con la que se identifica tanto que hasta parece ser la misma chumbera la que aparece en ambas cintas separadas diez años en el tiempo.

En contraposición nos muestra a continuación cuatro planos en que las personas que en ellos aparecen no están haciendo nada, más que girar sobre su propio eje.

El niño en silencio practica, realiza su baile, disfruta y se prepara para la ocuación en la que el verdadero baile acontezca. Los hombres en cambio hastiados y flemáticos, dejan correr el tiempo, ciegos y mancos, cerrados a su entorno y a la vida. El niño en cambio baila hasta sin música sin saber muy bien por que lo hace. Pero lo hace.

Las personas que giran hieráticas nos hablan del mundo que da vueltas sin cesar mientras que nosotros permanecemos pasivos desprovechando las ocasiones que se nos brindan en cada vuelta.

Minutaje: 0:01:59

Duración: 10”

Planificación:

Plano ligeramente contrapicado donde situamos la cámara un poco por debajo de las piernas del niño que baila, encuadrados entre chumberas que sitúan a la misma altura a la madre y al hijo que baila que sin duda es el protagonista.

Perspectiva:

La perspectiva hace que se engrandezcan las figuras de la madre y el niño, el niño está situado entre el tercio izquierdo y en centro del encuadre, la madre queda a la derecha y un poco detrás en ligero segundo plano.

Iluminación:

El plano tiene una iluminación significativamente neutra. Aunque el sol parece más bien iluminar al niño, dejando a la madre un poco en sombra, debajo de la chumbera.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

A veces el silencio resulta ser atronador. Así comienza el plano catorce, para continuar con el siguiente texto de la voz en off:

....*Sin saber por qué...*, (el niño baila sin música y no se oyen tampoco las palmas de su madre, está eliminado el sonido diegético).

Val del Omar ha eliminado del plano el sonido diegético. El niño baila sin música y tampoco se oyen las palmas de la madre.

P.15 Mendigo ciego.



Fig.63. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis iconográfico:

Un mendigo, ¿quizá ciego?, que parece extraído del Lazarillo de Tormes.

Ayuda a destacar la decrepitud del mendigo el lugar donde está situado el individuo: una pared vieja y desconchada que se encuentra en un estado similar al del propio mendigo.

Análisis iconológico:

A nivel iconológico el mendigo nos sitúa en el contexto en el que se encuentra Andalucía en ese momento: hambre y miseria. Cansancio y hastío por la vida. En los momentos difíciles es fácil abandonarse y dejarse caer.

Las piernas abiertas y el cuerpo pesado incitan a pensar que la persona lleva en la misma posición mucho

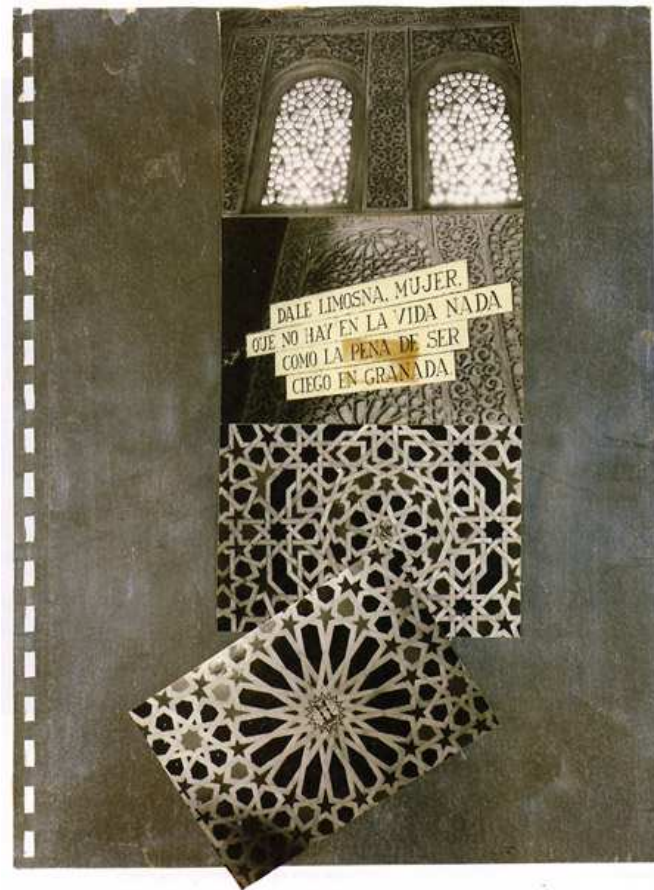


Fig. 64.Val del Omar, J. Dale Limosna mujer.[Collage] Madrid: Archivo José y María José Val del Omar.

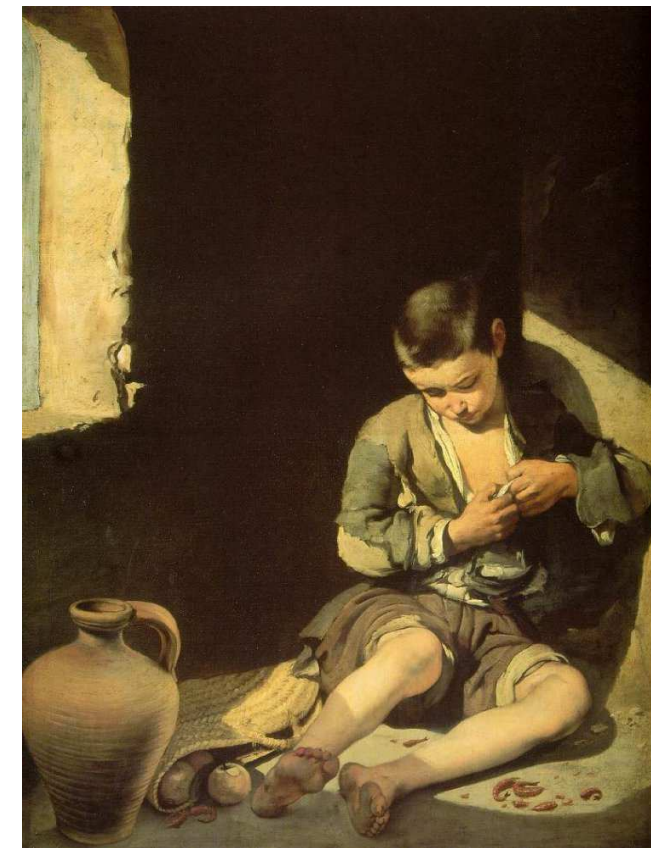


Fig. 65 Murillo, E. (1650) Joven Mendigo. [Óleo sobre lienzo]. 137x115 cm. Paris: Museo del Louvre. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Joven_mendigo

tiempo, y probablemente pasará aún mucho más sin moverse, quizá hasta que ocurra algún accidente externo a él que logre alterar su postura.

Pero no se trata sólo de un mendigo. Además es un ciego. Ciego como las crituras que se apoyan en el suelo. Porque antes de despertar al estado de ultraconciencia todos somos ciegos. El que ha conocido el éxtasis no puede llamar de otro modo nuestro estado habitual.



Fig66. Lepage J. B. (1884), *Mendigo Ciego*. [Óleo sobre lienzo]. Musés Jules Bastie-Lepage.

La escena no permite dejar de traer a la mente la famosa frase inscrita en una placa de la Alhambra “dale limosna mujer que no hay en la vida nada como la pena de ser ciego en Granada”³⁴⁴

Minutaje: 0:02:19

Duración: 6 segundos

Planificación:

³⁴⁴ Poesía más conocida del diplomático, escritor y poeta. Francisco de Asís de Icaza y Beña nacido en México en 1863, murió en España en 1925. Ubicada en uno de los muros de la Alhambra.

Nos encontramos de nuevo ante un plano contrapicado, que nos sitúa a la altura de los pies del mendigo. Es un plano general, donde nos lo presenta enclavado en la pared y donde podemos observar desde los pies a la cabeza.

Perspectiva:

Sus propios pies nos sirven de vehículo que nos llevan hasta el propio mendigo.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra, el sol parece estar muy alto. Sus propios zapatos hacen sobra en el suelo.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Silencio, ni música, ni sonido ni tan siquiera voz en off.

P.16. Hombre que gira sobre sí mismo.



Fig.67. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis iconográfico:

Hombre de edad madura que gira sobre sí mismo bajo las sombras de una higuera.

Análisis iconológico:

En este momento se suceden tres planos de individuos que giran sobre si mismas. En concreto se nos presente a un hombre de edad madura, una mujer de mediana edad y una anciana. De nuevo contemplamos como estas personas giran en actitud hierática, ajenos al mundo que da vueltas sin cesar mientras nosotros permanecemos pasivos desaprovechando las oportunidades que nos han sido concedidas con el don de la vida.



Fig.68. Derviches giróvagos (2015) recuperado de <http://www.accentinns.com>

El paralelismo con la danza turca de los derviches giradores es más que significativo. Curiosamente la palabra derviche significa visitador de puertas. Como los sufíes los personajes giran y giran sobre sí mismos, con el objetivo de alcanzar el éxtasis místico a través de la danza. En el caso de los danzantes turcos los brazos además se extienden hacia arriba en símbolo de la ascendencia espiritual hacia la verdad, acompañados por el amor y liberados totalmente del ego. Esta danza forma parte de la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la Unesco desde el año 2008.

Minutaje: 0:02:25

Dur.:14”

Planificación:

Los tres primeros planos de las figuras rotando debieron necesitar de algún ingenio para poder ser filmados. Para rodar este plano Val del Omar ideó y constuyó un mecanismo giratorio donde poder subir a los protagonistas para poder hacerlos girar sin modificar su posición estática.

Esta acción antinatural desvanece la fácil tentación de categorizar la cinta que visionamos bajo el género documental. Se hace manifiesto que la obra de la que nos ocupamos pertenece a otra categoría difícilmente definible. Como sucede en cualquier obra poética.

Para su grabación, Val del Omar utiliza a personas. Personas, pero no actores. Lo que el granadino quiere contar no necesita de interpretaciones. Necesita expresar una realidad de la vida en su sentido más profundo.

Perspectiva:

Plano contrapicado que colabora a hacer más fácil la ascensión de los protagonistas. A pesar de que el personaje, como ocurrirá con los siguientes planos, mira hacia abajo. El movimiento es ascendente

Iluminación:

De nuevo luz natural. El sol continúa iluminando desde su posición cenital, pues algunas ramas producen sombra sobre su rostro.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Permanece el silencio en lo que a sonido diegético y música se refiere. Sin embargo se escucha la voz en off que recita.

... Y no encuentran más razones que las que caen de su peso”.

Acompañado de un extraño sonido de cascabeles y martinets tal vez provenientes del giratuto.

P.17. Mujer girando sobre sí misma.



Fig.69. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.



Fig. 70 L'Herbier, M. (1921) *El dorado*. [DVD] Largometraje B/N. París: Producido por Gaumont.

Análisis iconográfico:

Mujer de raza gitana y mirada perdida que gira impasible sobre sí misma. En movimiento levógiro sobre sí misma.



Fig. 71 Alexandre, R. (1919) *En Espagne Granade..* [Filmación B/N]. París: Pathé- baby Colection <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/node/2469>



Fig. 72 Alexandre, R. (1919) *En Espagne Granade..* [Filmación B/N]. París: Pathé- baby Colection <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/node/2469>

Análisis iconológico:

Continúa la interpretación iniciada en el fotograma anterior. Las características son las mismas: mirada baja, girar incesante y actitud hierática. Las imágenes están bañadas de una triste melancolía. En fotogramas posteriores veremos a este mismo personaje aparecer con una actitud bien diferente.

Minutaje: 0:02:39

Dur.: 11”

Planificación: El plano se construye de la misma manera que el plano anterior. De nuevo recurre al giratuto.

Perspectiva:

Plano absolutamente frontal de eje vertical al que se contrapone la mirada oblicua del personaje.

Iluminación:

Iluminación natural lateral. Probablemente ayudado por algún tipo de relleno pues el rostro está muy iluminado.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Permanece el silencio en lo que al sonido diegético y música se refiere. Sin embargo se escucha la voz en off que recita.

“*De dos cuerpos vengo a dos sangres voy...*”

Acompañado de un extraño sonido de cascabeles y chicharras.

P.18. Mujer anciana girando sobre sí misma.



Fig.73. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Análisis iconográfico:

Una Mujer anciana de pelo cano y rostro andrógino, con la cabeza gacha en movimiento logóviro.

Análisis iconológico:

Continuamos la serie de "los hombres que giran". Para este tercer personaje que se nos presenta elige a una mujer, anciana, cuyo rostro está marcado por las arrugas del tiempo con la cabeza, la mirada y quién sabe si el alma inclinada hacia abajo en actitud profundamente apesadumbrada. Su fuerte pelo cano da cuenta de su edad. Tal vez nos esté indicando un recorrido por la edad madura del hombre. Este plano cierra la serie de los giros.



Fig.74 Pudovkin, V. (1926) *La Madre*. [DVD]. URSS: Producida por Mezhrabpom-Rus

El plano remite a otro clásico, uno de los hitos del cine clásico. La madre de Pudovkin. Aunque esté segundo con la cabeza bien alta, ambas comparten la universalidad de la mujer que sufre el peso de su familia y su pueblo.

Minutaje: 0:02:50

Duración: 10"

Planificación:

Se trata del plano más cerrado de los tres, si bien en cuanto al resto de aspectos se refiere no difiere en absoluto de ellos.

, si bien lasLos 3 planos siguientes en los que las tres figuras están rotando son unos primeros planos del rostro de las personas. Para llevar a cabo este plano Val del Omar se tuvo que construir un giratuto donde subía a las personas para hacerlas girar. En este momento tenemos que dejar de hablar de documental ya que utiliza a las

personas, no actores, para contar una realidad de sus vidas más profundas de lo que se puede apreciar a primera vista.

Perspectiva:

De nuevo plano cerrado y frontal con el eje de la cabeza de la anciana ligeramente inclinado respecto al cuadro.

Iluminación:

Iluminación natural cenital.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Permanece el silencio en lo que a sonido diegético y música se refiere. Sin embargo se escucha la voz en off que recita:

“...*No soy*”

Final del verso.

Acompañado de un extraño sonido de cascabeles e ininteligibles sonidos mecánicos.

P.19. Time-Lapse sobre Granada.



Fig.75. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

El plano encuadra una vista de Granada tomada desde la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Las sombras de las nubes y la llegada de la noche pesan sobre la ciudad. Este plano es de enorme interés puesto que aplica una técnica a la que estamos muy acostumbrados ahora pero muy novedosa en su momento. Se trata de la técnica conocida en la actualidad como Time Laps.

Aunque no hay una fecha oficial para determinar el origen de esta técnica mucha gente da como buena la película *Organism* de Hilary Harrys rodada en 1975 en la que muestra un nuevo paisaje de Nueva York



Fig.76 Marker-Moor, D. (2013) *Ascenso de la luna skyline de Los Ángeles*. [Fotografía]. Cámara Olympus OMD EMS objetivo. 100.<http://www.planetacurioso.com/2013/04/11/una-fascinante-escena-de-la-luna-en-los-angeles-time-lapse/>

acelerando las imágenes en Postproducción.

Técnica que luego elevaría a su máxima expresión Ron Fricke como director de fotografía en la película de Godfrey Reggio en *Koyaaniskatsi* de 1983 y posteriormente en 1992 en *Baraka* dirigida por el propio Ron Fricke .

Pero hay que esperar hasta el 2008 y los trabajos del americano Tom Lowe para hablar con propiedad del término Time Laps.

Esto nos da una idea de las técnicas insolitamente avanzadas para su tiempo utilizadas por Val del Omar.

De nuevo este tipo de técnicas distancia la obra del documental.

Conviene recordar que en el cine rodado en 35 milímetros, se necesitan 35 fotogramas para grabar un segundo lo que en un time laps suponen un desorbitado número de metros de película. Hecho que hace aún más insólito el empleo de esta técnica. Y que el negativo por aquella época tenía unos precios muy elevados.

Minutaje: 0:03:00

Dur: 20”

Planificación:

Plano General de la ciudad mantenido en el mismo encuadra el tiempo suficiente para registrar el paso del día a la noche.



Fig.77 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

Plano General de una ladera de Granada, plano muy abierto constituido en dos tercios por la montaña y el tercio superior por el cielo. Val del Omar mantiene el

mismo encuadre hasta registrar el anochecer. la ciudad acelerado en posproducción para conseguir observar la transición del día a la noche.

Iluminación:

Iluminación natural cambiante con el paso del tiempo desde la luz total hasta la oscuridad casi total.

B/N o Color: acromático

Códigos sonoros:

La voz en off continúa diciendo:

“Dios mío, pero que ciegas son las criaturas, si sus razones no alcanzan ni a la³⁴⁵ sombra de sus cuerpos.”

³⁴⁵ Imagen tomada para la presente investigación desde el mirador de Lindaraja de la Alhambra.

P. 20. Ondas en el agua.

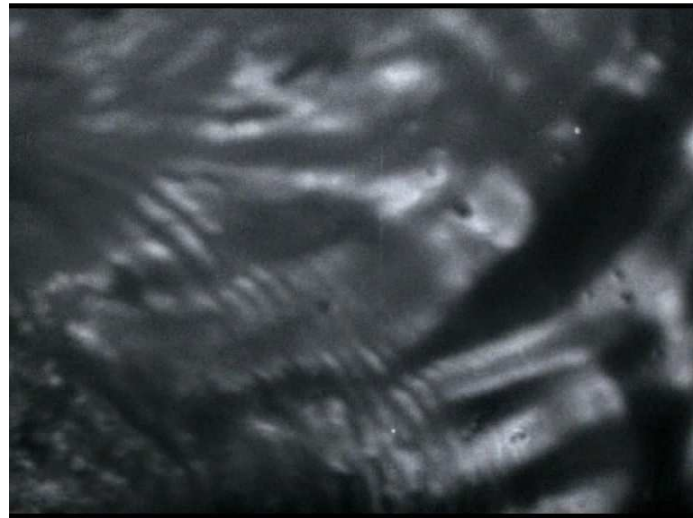


Fig.78. Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

En pantalla apreciamos sólo remolinos y turbulencias en la superficie de lo que adivinamos será una fuente o estanque.

Análisis Iconológico:

En este plano Val del Omar retoma en tema del agua como elemento dinámico, cambiante y cargado de energía.

Se observa en este plano el juego de las partículas del agua moviéndose en todas direcciones, formando remolinos, turbulencias y todo tipo de maravillosas figuras. Pertenece esta imagen a esa naturaleza que comparten el fuego, las olas del mar, el cauce de un río, en las que nos



Fig.79 Actar Pro (2006) Erice-Kiarostami correspondencias Barcelona: Centro de cultura contemporánea de Barcelona.

Asomamos absortos observando la cantidad de sucesos

que ocurren en tan pequeño espacio y tiempo, casi hipnóticamente.

En seguida caemos en la cuenta de que se produce un juego similar al mito de la caverna de Platón si en aquella adivinamos el mundo a través de las sombras que producen en esta inducimos que tales turbulencias son originadas por la caída libre de algún chorro de agua.

Este tipo de planos son frecuentes en cineastas orientales como Abbas Kiarostami. El iraní ha filmado situaciones similares. Un tranco que flota a la deriva, o el membrillo de Victor Erice que cae río abajo fabricando hermosísimos reflejos y piruetas en su descense.

En todos los casos el autor trabaja nada más que como un mero testigo, un cronista que toma nota de la belleza de las fuerzas del mundo. Auténtico artista de las secuencias. Esta manera de entender al autor como un testigo del mundo comparte el espíritu del *Haijin* , el autor de Haikus³⁴⁶,

Minutaje: 0:03:20

Dur: 10”

Planificación:

Plano cerrado del agua, picado. Encuadre fijo.

Perspectiva:

Ondas que se mueven aleatoriamente en todas direcciones generando una sensación dinámica y cinética en el espectador.

Iluminación: Muy poco iluminado

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Por primera vez aparece la música en la obra concretamente una pieza de flamenco (.....) que se superpone al sonido aparentemente que hace el agua al caer. Pero si estamos atentos comprenderemos que no se trata del golpeo del chorro contra la superficie del agua sino del sonido del agua al ser absorbido por el sumidero.

³⁴⁶ Un haiku es un poema japonés construido por tres únicos versos que suman diecisiete sílabas. En los que se repara en un aspecto generalmente de la naturaleza. En palabras de Octavio Paz, Haiku es lo que está sucediendo aquí y ahora.

LOS CAÑOS DE LAS FUENTES DE LA ALAHMBRA

P. 21.Mascarón del Pilar de Carlos V



Fig.80. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 81 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Hemos tenido que esperar hasta el plano 21 para que haga su aparición el primer fotografama propiamente dicho del interior del recinto de la Alhambra. Concretamente se trata de uno de los mascarones perteneciente al pilar ce CarlosV.

El pilar está enclavado en el cubo de defensa hecho en 1568 para protección de la próxima puerta de la Justicia, actualmente una de las entradas principales de la Alhambra.

Dicho pilar que fue conocido en el S. XVII como pilar de las Cornetas fue mandado construir por el Conde de Tendilla. Lo trazó



Fig. 82 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Pedro Machuca, y lo ejecutó, en 1545, el italiano Nicolao de Corte. En 1624, con motivo de Felipe IV a esta ciudad, fue restaruido por el escultor granadino Alonso de Mena. La fuente consta de dos cuerpos, alzados sobre una pila rectangular de 11,20 metros de largo por 1,70 metros de ancho y 0,95 metros de alto. El primero de los cuerpos, dividido en tres tableros separados por pilastras decoradas con ramas de granado y escudos de la casa de Tendilla, tiene en el centro de cada uno de ellos un mascarón en cuya boca se dispone un caño por el que mana el agua.

En el segundo cuerpo, se sitúa un tarjetón adornado de cintas y lazos con la inscripción «*Imperatori Caesari Karolo quinto Hispaniarum regi*».

En los pedestales que encuadran el pilar aparecen el aspa, eslabón y pedernal, símbolos del Toisón, y las columnas de Hércules con el mundo y el águila imperial.

Decoran sus dos lados preciosas cartelas en cuyos extremos unos niños derraman agua desde caracolas que apoyan en su hombro.

Remata el conjunto un semicírculo con el escudo imperial adornado de cintas donde puede leerse el lema «*Plus ovltre*».

El pilar está adosado a un muro de 6,80 metros de alto decorado con pilastras dóricas y cuatro medallones en relieve con temas mitológicos alusivos todos ellos al Emperador y a la Orden del Toisón.

Análisis Iconológico: Los mascarones del Pilar de Carlos V han sido interpretados como símbolos de tres ríos que atraviesan Granada el Darro, Genil y el Beiro.

Cabe observar que en esta primera parte de la cinta cuando aparece el agua viva, lo hace en un movimiento descendiente, de caída. Se trata siempre de surtidores o caños horizontales en los que el agua apenas es expulsada al aire inicia un movimiento parabólico de caída hacia un estanque o pilón donde al tiempo volverá al reposo.

Es el mismo agua que habitaba en la superficie del estanque. El mismo que el sol elevó hacia las nubes. El mismo agua que luego cayó sobre la tierra en forma de lluvia y nieve, y originó torrentes que hirieron su superficie. El mismo que encontró una grieta y se sumergió en las entrañas de la tierra. El mismo agua que recorrió sus venas hasta aflorar ahora a través de las bocas que el hombre ciego esculpido en piedra vomita sobre la pila.

Minutaje: 0:03:30

Duración: 5”

Planificación:

Plano detalle del mascarón hacia plano detalle del agua

Perspectiva:

Paneo descendente acompañando la caída del agua.

Iluminación:

Plano de iluminación natural neutra.

B/N o color: B/N

Códigos sonoros:

Sonido diegético, de la caída del agua. Pero también introduce sonido extradiegético: música flamenco parece un cante antiguo, posiblemente una debla. La debla es una variedad de toná que junto a otros cantes similares como martinetes, carceleras o saetas componen lo que se ha dado en llamar cantes sin acompañamientos.

Según parece la etimología del vocablo debla vendría a significar diosa en caló. Fue un cante que gozó de cierta popularidad a mediados del siglo XIX.

Por último Molina y Mairena en su libro mundos y formas hablan que de él se desprende cierto halo religioso.

Cuyos versos rezan: . “El hombre está en una jaula formada por las caídas.

P.22 Figura alada portando agua



Fig.83. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

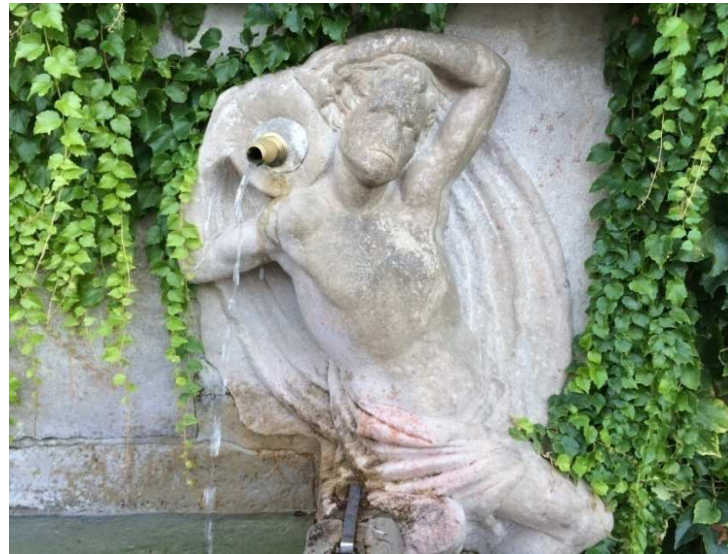


Fig. 85 González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.



Fig.84 Pilar del toro principios de siglo, recuperada de es.images.search.yahoo.com



Fig. 86. González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico.

Esta imagen corresponde al caño del lateral derecho del Pilar del Toro o de los Almizcleros, situado en Plaza Nueva.

En 1940 terminaron las obras de remodelación de la Plaza de Santa Ana de Granada en la cercanía de la acera del Darro. La intención del Ayuntamiento era devolver a la zona la personalidad que había perdido «al quedarse ocultas las líneas de la torre de la iglesia por unas palmeras desmesuradas y ocupar parte de la plaza y unirse al templo un mezquino jardín cercado por unas verjas de hierro pobres y de mal gusto». La cerca que rodeaba al jardín se sustituyó por un pretil en cuyo centro se colocó el Pilar del Toro. En enero de 1941, el Ayuntamiento aprobó un presupuesto de 5.462 pesetas para los gastos de traslado de la fuente desde su ubicación en la calle Elvira, que se realizó a finales de ese año. El pilar, obra del siglo XVI, dividía la citada calle y la de Hatabín o de los Hospitales. Era uno de los lugares más importante de Granada, y desde allí fue testigo de los acontecimientos que marcaron la historia de la ciudad. Pero la construcción de la Gran Vía restó importancia a esta zona. En una remodelación de la calle, la plaza quedó reducida a un rincón insulso, y la fuente se encerró entre los muros de una nueva casa. Para devolverle la dignidad perdida, el Ayuntamiento decidió su traslado a la nueva placeta, cerca de la casa natal de Gallego Burín.

Análisis Iconológico.

De esta fuente situada frente a la iglesia de Santa Ana dice la tradición que su agua nunca se hiela. Esta es la segunda de las fuentes cuya agua es expulsada en trayectoria descendente.

Minutaje: 0:03:35

Duración: 3”

Planificación: Plano Americano, de un detalle de la fuente del toro.

Perspectiva: Plano frontal

Iluminación: Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: sonido de agua y continua la debla
“El hombre está en una jaula formada por las caídas”

P.23 mascarón con caño de agua



Fig.87. Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 88 José Val del Omar, *Aguaespejo Granadino*. 1953–1955. Cortometraje B/N– Verde. Producido por Studio Films



Fig.89 González, Y. (2015). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico.

Aparece en pantalla la imagen del caño de una fuente del que cae un débil chorro de agua, el encuadre hace muy difícil la identificación de la misma a pesar de que se adivina un mascarón que rodea el caño, sólo se vislumbra la mitad inferior de éste. El plano continúa con un paneo hacia abajo hasta descubrir que el agua viene a caer sobre el caparazón de una tortuga. No es parte del grupo escultórico de la fuente si no de una tortuga viva. Concretamente de la familia de los galapagos.

Análisis Iconológico

Pudiera tratarse de la fuente del pilar de Torvizcón, pueblo de los abuelos maternos de Val del Omar.

Val del Omar escribió en varias ocasiones que en cierto momento de su vida se retiró a Las Alpujarras. Parece probable que fuera a este pueblo, en concreto a la casa que fue propiedad del médico José López Martín abuelo de Val del Omar.

Torvizcón, que según algunos historiadores pudiera tener un núcleo de población en época romana. Fue un lugar donde se retiraron los moriscos tras la reconquista de Granada.

Tras la rebelión de los moriscos quedaron sólo dos familias en el pueblo y no fue repoblado.

En el primer tercio del alcanzó el título de Villa.

La casa de Torvizcón de los abuelos maternos, situada en la Placeta de San Justo nº 1 estaba presidida, como es tan frecuente en Andalucía por un patio desde el que se tiene acceso a las estancias. Parece ser que en dicho patio vivieron por mucho tiempo dos grandes tortugas galápagos que hicieron famosa la casa entre todos sus vecinos.

Sabemos también que Val del Omar sentía interés por las tortugas que aparecen con recurrencia en esta obra.

Parece pues más que probable que este interés por las tortugas provenga de las visitas a la casa de sus abuelos maternos, donde años más tarde grabara esos mismos galapagos en la fuente trasladados a una fuente que se encuentra a escasos metros de su casa. Y que con gran probabilidad sea la que observamos en el fotograma.

Minutaje: 0:03:38

Duración: 9”

Planificación:

Primer plano de chorro de agua cayendo paneo descendente siguiendo la trayectoria del chorro hasta caer en el caparazón de una tortuga.

Perspectiva:

Trayectoria parabólica descendente dentro de un paneo vertical.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa el plano flamenco con la debla anterior sobre el sonido diegético del agua cayendo.

P.24 Gigantón.



Fig.90. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.91 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Figura de un gigante que sostiene sobre su espalda y su nuca el vaso de una gran fuente. De su boca mana un débil chorro de agua.

Análisis Iconológico:

Continúa la serie de fuentes descendentes. En este caso le toca el turno a la conocida como fuente de los Gigantones. Fuente que debió ser bien valorada por las autoridades durante la desamortización de mendizabal en 1835, puesto que la enorme fuente, que data de la segunda mitad del s. XVII fue salvada del derribo del convento del siglo XVI donde estaba ubicada. Según parece la fuente, esculpida en piedra gris de Sierra Elvira y mármol blanco, tiene un fin simbólico relacionado con la exaltación de la fecundidad y prosperidad.

A partir de ese momento empezó un largo historial de traslados que la llevaron al paseo del salón donde se mantuvo hasta 1892, y viajó hasta el final del paseo de la bomba para luego continuar su camino hasta la casa de Bib Rambla donde se conserva hasta el día de hoy y donde debió fotografiarla José Val del Omar.

La fuente se ha mantenido intacta a lo largo de su itinerario. Consta de una base muy ancha y de poca altura con la tradicional forma mudéjar, dos pilas circulares superpuestas y un espectacular remate con la figura de Neptuno. La primera taza está apoyada sobre un ancho fuste cuadrado decorado con relieves. Alrededor, cuatro figuras grotescas sujetan con la cabeza el borde de la pila. Son híbridos con cuerpo humano más o menos deforme, y rostro monstruoso. Están de pie, sobre unos

pedestales cuadrados y cubiertos hasta las rodillas por peces con la cola hacia arriba y la cabeza apoyada en los pies. Parecen no poder soportar bien el peso de la fuente pues se protegen el cráneo con el antebrazo y tienden a doblar la cabeza hacia delante. De sus deformadas y grandes bocas salen los caños de agua.

Minutaje: 0:03:47

Duración: 4”

Planificación:

Plano americano. Movimiento de paneo hacia abajo.

Perspectiva:

Plano contrapicado detalle de gigantón

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa sonido de agua y la debla “El hombre está en una jaula formada por las caídas”

P.25. Sauce llorón.

Análisis Iconográfico:



Fig.92. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Plano fijo de un sauce llorón en el que apenas notamos el suave balanceo de sus ramas desnudas mecidas por la brisa.

Análisis Iconológico:

Aparece en la imagen un sauce llorón, cuyo nombre científico es *Salix babylonica* o sauce llorón, árbol que pertenece a la familia de las salicáceas, nativo del este de Asia (en especial del norte de China).

Se trata de un árbol de origen oriental (otra vez presente Oriente en Occidente) Es un árbol de hoja caduca, que mide de 8 a 12 metros de altura de ramas delgadas, flexibles y largas, colgantes casi hasta el suelo, que además tiene la hoja caduca (la caída de la hoja del sauce nos indica que Val del Omar graba estas imágenes en Otoño, además también podemos ver esa temporalidad en Sierra

Nevada, no tiene nada de nieve, ya se ha deshelado y no han caído las primeras nieves)



Fig. 93, Monet, C. (1920-1926) *Sauce Llorón*. [Oleo sobre lienzo]. 130x152 cm. Colección particular.<http://www.artehistoria.com/v2/obras/111766.htm>

El árbol es otro símbolo de unión del cielo con la tierra. En todas las culturas han tomado como un hecho significativo el de este ser vivo que hunde sus raíces en lo más profundo de la tierra, y eleva sus ramas hacia lo más alto del cielo.

En concreto esta especie además, se emplea por su sombra y por que sus raíces son muy efectivas para evitar la erosión del suelo y fortalecer los cauces en las riberas de los ríos.

Por tanto se trata de un elemento árbol, con todas las connotaciones que ello conlleva, pero además especialmente vinculado según lo expuesto a Oriente y al agua.

Incluso podríamos contemplar el sauce como un surtidor de agua descendente, agua, que toma del subsuelo a través de sus raíces y que se desliza por sus ramas de nuevo en dirección descendente a una velocidad mucho más lenta que la de un manantial, pero agua al fin y al cabo.

Chillida decía: “¿No será el espacio un tiempo muy lento?”

Minutaje: 0:03:51

Duración: 15”

Planificación:

Plano Medio, de un sauce.

Perspectiva:

Plano contrapicado que engrandece la figura del sauce.

Aunque probablemente no sea deliberado, las fugas de las ramas desnudas que caen del sauce, convergen en un punto fuera del cuadro que conforman con este un triángulo sagrado. Triángulo isósceles de proporciones aureas que se encuentra por ejemplo en la estrella pentagonal.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

sonido de la debra “Hay un planeta...”

P.26. Rostro distorsionado.

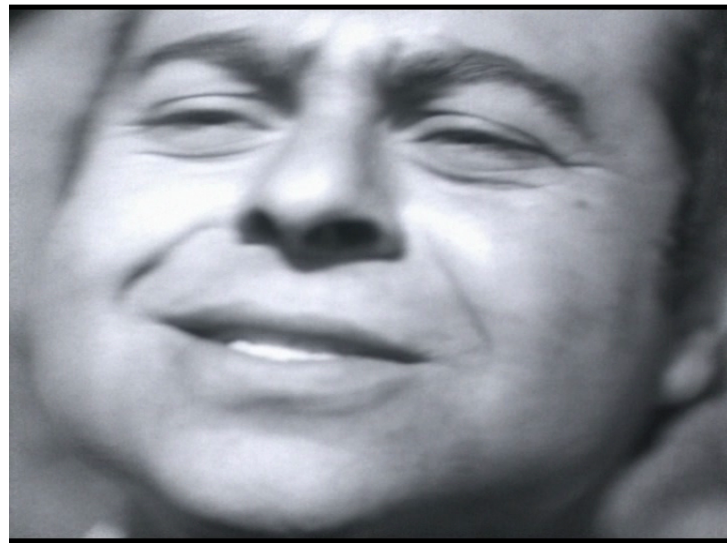


Fig.94. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Se nos presenta el rostro de un hombre de extraña sonrisa forzada. La imagen resulta inquietante puesto que está extrañamente distorsionada.

Análisis Iconológico:

El plano muestra la imagen de un hombre con los ojos guiñados, probablemente deslumbrado por la luz del sol que parece enfocarle directamente presenta una sonrisa extraña y forzada. De nuevo recurre a técnicas mecánicas propias para conseguir efectos antinaturales en la imagen.

ES conocido que Val del Omar sentía gran admiración por Einstein. Tal vez este plano



Fig.95 *Visión de las abejas y visión humana*. Blog. Sciens curiosities. Marzo de 2014. www.scienscuriosities.blogspot.es recuperada el 10 de junio de 2015.

trate de recordarnos a la manera Eisnteniana como no tenemos más opciones de acceso al mundo que a través de nuestros sentidos, es decir es imposible acceder a lo absoluto. No tiene sentido hablar de cómo son las cosas puesto que estas son en la medida en que podemos percibirlas y por tanto siempre están alteradas por la intervención de nuestro sistema perceptivo.

Un tomate es visto como gris por una vaca, en rojo para nosotros y descompuesto en múltiples figuras para un

insecto, pero cómo es el tomate en realidad. Igual que vemos a este hombre deformado toda nuestra percepción del universo también lo está. Es solamente que la costumbre y el egocentrismo propio del ser humano nos hace olvidar esto y pensar que el universo es tal y como nosotros lo percibimos.

Pero en el estado de ultraconciencia que los místicos persiguen el mundo si es comprendido y por tanto desvelado tal cual es.

Minutaje: 0:04:06

Duración: 1”

Planificación:

Primer plano rostro distorsionado.

Perspectiva:

El plano es contrapicado engrandeciendo de este modo la sonrisa forzada.

Iluminación:

Este plano tiene una luz frontal, seguramente proveniente del sol

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: sonido de la debla “...Tirando...”

P. 27 Sagrada familia gitana

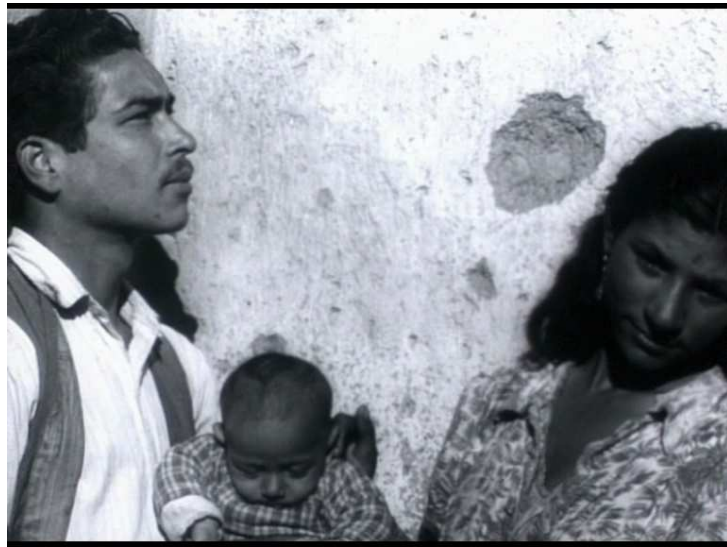


Fig.96. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Contra un muro de cal blanca se recortan tres personajes, un hombre, una mujer y un bebé que parecen conformar una familia, los tres personajes permanecen en antinatural posición estática durante 9 segundos.

Análisis Iconológico:

Val del Omar nos ofrece su personal visión de un clásico de la pintura. La Sagrada Familia. Es este uno de los temas más reptecios en la historia de la pintura especialmente en el Renacimiento, Rafael, Miguel Angel, Leonardo..., todos hicieron su particular versión. Val del Omar la recrea ahora en una familia gitana, una estampa costumbrista bajo la que se esconde un significado religioso, que a su



Fig.97 Del Sarto, A. (1528) *Sagrada Familia*. [Oleo sobre madera] 140x104cm. Florencia: Palacio Pitti.

vez proviene de un significado pagano. A pesar de estar filmado con una cámara los personajes intentan en vano permanecer estáticos como si estuvieran posando para un pintor, sólo que en este caso los pinceles son sustituidos por la cámara de Val del Omar.

Guarda esta imagen especial parecido al lienzo de la Sagrada Familia de Andrea del Sarto (Florencia 16 de Julio de 1486 Florencia 21 de enero de 1531).

Val del Omar llama la atención pues sobre la unidad familiar, unidad elemental de la sociedad, y especialmente de la sociedad cristiana.

Minutaje: 0:04:06

Duración: 9”

Planificación:

Plano Medio

Perspectiva:

Situados en el mismo plano, en forma de uve con el vértice apuntando al niño recuerda a la Sagrada Familia de Andrea del Sarta.

Iluminación:

Iluminación potente debido al muro blanco que refleja la luz recortando las figuras.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa la debla “...de mis entrañas”

P. 28 Tortugas bajo cascada



Fig.98. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.99. González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Dos tortugas se mueven lentamente hacia el borde del río para no ser arrastradas por la corriente.

Análisis Iconológico:

El significado de la tortuga según el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier significa “De la India a la China la tortuga desempeña un papel simbólico importante: es una imagen del universo y contribuye a su estabilidad. Nos fijamos por lo general en su lentitud, pero cabe destacar también su longevidad. Su caparazón y su cerebro sirven para preparar drogas de inmortalidad. En las sepulturas imperiales, cada pilar

reposa sobre una tortuga. (Esto puede también observarse en el pórtico del barcelonés templo de la Sagrada Familia, obra de Antonio Gaudí). Según ciertas leyendas una taruga soporta el pilar del cielo, abatido

por Dung Dung, el señor de los titanes. Asociada a la grulla, es un símbolo de longevidad. Los japoneses la representan (kame) con el pino y la grulla y le atribuyen decenas de millares de años de vida.

Imagen del universo, su caparazón es redondo por encima, como el cielo, y plano por debajo, como la tierra: volvemos a encontrar aquí el simbolismo del

domo. Entre las dos conchas, la tortuga es mediadora entre el cielo y la tierra, símbolo del hombre universal y del emperador. Sometida a la acción del fuego, la parte plana del caparazón (tierra) expresa el lenguaje del cielo y sirve para la adivinación. Sabia, porque se la supone vieja y portadora de caracteres sobre su caparazón, la tortuga es por otra parte, en diversas circunstancias, la enviada del cielo.[...]

Instrumento de la estabilidad: Niu-kua corta las patas de la tortuga para establecer los cuatro polos del mundo. Las islas de los Inmortales, nos dice Lie-tse, no encuentran su equilibrio más que cuando las tortugas las cargan sobre su lomo. Las estelas chinas, así como los templos balineses, están soportados por tortugas: ellas contribuyen así al orden y al equilibrio del mundo. Sus cuatro patas desempeñan naturalmente el papel de pilares; son los estabilizadores de las islas y del cosmos. En la india la tortuga es uno de los soportes del trono divino; es sobre todo el Kurma-avatara que sirve de soporte al monte Mandara y asegura su estabilidad cuando deva y asura proceden al batido del mar de Leche para obtener el amita. Se dice que Kurma continúa sosteniendo la India. Los brahmna la asocian a la propia creación. Está también asociada, como en la China, a las aguas primordiales. Sostiene el naga. Annata así como las aguas de la tierra naciente. Es uno de los animales cosmóforos.

[...]La retracción de la tortuga en su caparazón es, en un plano completamente diferente, el símbolo de la actitud espiritual fundamental, la concentración, el retorno al estado primordial: Cuando dice el Bhagvad Gita “al igual que la tortuga mete hacia adentro completamente sus miembros, aísla sus sentidos de los objetos sensibles, la sabiduría es en él verdaderamente sólida”. En el África negra la tortuga es igualmente en todas partes símbolo de

sabiduría, de la destreza y del poderío; en el arte se la representa a menudo como un damero.

[...]

En la mitología hindú la tortuga es el símbolo de la estabilidad en la creación del universo y de la regeneración del hombre y por esta razón Vishnú se representa en forma de tortuga de rostro verde cuando emerge de las aguas primordiales llevan la tierra sobre su dorso. La tortuga aparece también en el budismo de la India o del Tibet en cuyo caso figura un dodhisawa.

[...]Entre los griegos la tortuga está asociada a Hermes (Mercurio). Él sabe antes que nada utilizar su caparazón para hacer con él una citara, cuyos sonidos melodiosos encantan al propio Apolo.

Plinio el Viejo considera la carne de tortuga como un remedio saludable contra los venenos y le atribuye virtudes para conjurar las maniobras mágicas. El animal es a la vez de tierra y de agua, se puede mover por un igual en sendos elementos y une sus propiedades dobles así como sus ambivalencias. Ella ha de procurar a Hermes indefinidas riquezas. O al menos eso intuye él cuando la encuentra a la puerta del patio paciéndose con paso indolente la hierba florida ante la morada[...].

La tortuga parecía además a Plutarco el símbolo de las virtudes domésticas: su casa forma cuerpo con ella, y por tanto no la deja nunca; es siempre al mismo tiempo perfectamente silenciosa, incluso en sus desplazamientos. En la proximidad del peligro, se esconde y se mete por completo en su caparazón; símbolo de prudencia y de constante protección.

[...] “La tortuga, encerrada entre los dos postigos de su caparazón, representa el plano intermedio, la vida ente el

cielo y la tierra... Ellas estaban consagradas a Pan, amo del universo, y ellas mismas eran el símbolo del cosmos, único en sus tres planos. En la Grecia actual, hay fieles que suspenden en ciertas iglesias ex votos que son vasijas en forma de tortuga”.³⁴⁷ (Chevalier, 1986, pp.1007–1010)

Val del Omar se siente muy atraído por la figura de los galápagos. Como se ha mencionado anteriormente forman parte de su infancia, puesto que sin duda sería motivo de curiosidad excitante para un niño que visitaba la casa de sus abuelos en plena Alpujarra granadina. Pero hay indicios para pensar a demás en la presencia de tortugas en la casa de sus abuelos maternos en San Pedro Mártir 13 en Granada. En cualquier caso es cierto que las tortugas formaban parte desde edad muy temprana de su entorno y que, ese interés por las mismas lo mantuvo a lo largo de la vida.

No en vano, la tortuga encarna muchos de los valores que le interesaron a Val del Omar. Su longevidad la relaciona con el tiempo. Su capacidad de esconderse la identifica con el hombre y sus miedos, y su posición entre los dos planos del caparazón la sitúa, como el hombre, entre el plano terrestre y celeste.

No es el único místico interesado por tal figura. El arquitecto Antonio Gaudí las coloca como basas en las columnas de la Sagrada Familia de Barcelona (Fig. 99). Todo el peso del templo descansa pues sobre su caparazón, y por ende sobre las cuatro gruesas patas de la tortuga.

La longevidad de la tortuga la convierte en sabia otro mo, otro motivo más para fortalecer su relación de empatía.

Pero además la tortuga ha sido animal fundamental en el oriente. Según parece los primeros Kanjis de la escritura china provienen de las figuras que aparecían cuando, utilizando caparazones de tortuga con fines adivinatorios, se incrustaban entre las juntas de su caparazón pequeñas astillas de madera a las que se prendía fuego. La madera al dilatarse producía gritas y fisuras en el caparazón que fueron la base de estos primeros kanyis.

No será la última vez que aparezcan las tortugas en la obra.

Minutaje: 0:04:15

.Duración:8”

Planificación: Plano Medio

Perspectiva:

Agua que cae hacia las tortugas que se encuentran en el lateral derecho abajo.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Finaliza la debla y continúa el sonido del agua que cae.

³⁴⁷ Chevalier, J. (1986) *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

P.29 Cascada de agua en el río Darro



Fig.100. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Imagen de una caída de agua por una pared vertical.

Análisis Iconológico:

En este plano aparece el agua bajo una nueva forma. Esta vez bajo la forma de una lámina de agua que baña la espectacular pared vertical del cauce del río Darro de Granada que separa el paseo de los Tristes del río. Val del Omar nos adelanta visualmente lo que luego expresará con palabras. La unión de la tierra con el agua. Siguen apareciendo movimientos únicamente descendentes pero poco a poco va aumentando la energía.

El Darro, cuyo nombre remite a la época en que su cauce se encontraba oro, Dauro, derivado de Dat aurum, el que da oro. .Es un río pequeño pero de caudal constante. El plano palpita en una extraña vibración de luz en un efecto que probablemente haya realizado manipulando la cámara durante la grabación.



Fig.101 González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Minutaje: 0:04:35

Duración:12”

Planificación:

Plano Medio pared de piedra.

Perspectiva:

La pared y el lecho del río conforman un diedro perfecto por el que el agua cae en dirección vertical. Sin embargo el encuadre está realizado prácticamente en perspectiva isométrica. Desde un lugar suficientemente lejano para ser considerado casi un punto impropio.

Iluminación: parpadeo luz día/noche.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sonido de agua que cae.

P.30 Burros camino sinuoso



Fig.102. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 104 Imagen de las Misiones Pedagógicas. [fotografía]

Fuente:<https://chipbruce.files.wordpress.com/2014/04/burros.jpg>



Fig. 103 Val del Omar, J. (1932). *Estampas*. [DVD] Documental



Fig. 105 Alexandre, R. (1919) *En Espagne Granade*. [Filmación B/N]. París: Pathé- baby Colection <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/node/2469>

Análisis Iconográfico:

En este plano vemos un camino serpenteante de pronunciada pendiente por el que asciende penosamente un hombre precedido de tres asnos.

Análisis Iconológico:

El burro es un animal domestico que pertenece a la familia de los équidos que fue domesticado en el V milenio antes de Cristo. Y hasta la aparición de la maquinaria han sido

utilizados por el hombre como animal de carga, medio de transporte y para realizar las labores del campo.

Según el diccionario de los símbolos de Chevalier. Asno, Burro es:

“Aunque el burro es para nosotros el símbolo de la ignorancia, no se trata más que de un caso particular y secundario de una concepción más general que hace de él, casi universalmente, el emblema de la obscuridad, o incluso de las tendencias satánicas.[...]

Se objetará la presencia del asno (o la mula, cuyo simbolismo es aquí casi idéntico) ante el pesebre y su papel en la entrada de Cristo a Jerusalén. Pero Guenon ha hecho observar que en el primer caso se opone al buey, como las tendencias maléficas a las tendencias benéficas, y que figura en el segundo caso con las mismas fuerzas maléficas vencidas, superadas por el Redentor. Se podría, ciertamente, atribuir un papel totalmente diferente a la montura del Jesús triunfante. En China el borrico blanco es por otra parte algunas veces la montura de los Inmortales.

En la escena de los Ramos, se trata de hecho de una jumenta, distinción que no deja de tener importancia. En el mito del falso profeta Balaam, el papel de la burra es netamente benéfico, y Devoucoux no duda en hacerla símbolo del conocimiento, de la ciencia tradicional, lo que marca una inversión completa del símbolo inicial. ¿Hay que ver por ello un simbolismo iniciático en los honores reservados al burro durante la fiesta de los locos medieval? Devoucoux así lo da a entender. Hay sin embargo, en toda esta fiesta, un aspecto de parodia, de vuelco provisional de los valores, que resulta ser esencial y nos conduce de nuevo a las nociones primeras. Se trata, apunta Guenon, de una canalización de las tendencias inferiores del hombre caído, con vistas a limitar sus efectos nefastos, en suma de lo que la terminología moderna llamaría un desahogo controlado: el acceso momentáneo del asno al coro de la iglesia es imagen de ello. Si se quiere hablar aquí de ciencia sagrada, será sin duda por inversión y broma. Por un luciferanismo de carnaval, el asno satánico substituye la burra del conocimiento. El borrico significa al elemento instintivo del hombre, una vida que se desarrolla enteramente en el plano terrestre y sensual. El espíritu cabalga la materia que debe estarle sometida, pero que escapa a veces a su dirección.[...]

El arte del Renacimiento ha pintado diversos estados del alma con los rasgos del asno: el desaliento espiritual del monje, la depresión moral, la pereza, la delectación moroso, la estupidez, la incompetencia, la testarudez, una obediencia un poco tonta. Los alquimistas ven en el borrico el demonio de tres cabezas, una representando el mercurio, la otra la sal, la tercera el azufre, los tres principios materiales de la naturaleza: el ser tereo.[...]

El asno aparece sin embargo como un animal sagrado, según ciertas tradiciones. Desempeña un papel

importante en los cultos apolíneos: en Delfos, los burros se ofrecían en sacrificio.[...] En Aristóteles (Las Ranas) el esclavo de Baco dice a su señor que le coloca un fardo sobre la espalda: “Y yo soy el asno que lleva los misterios”. Tal vez la escena no es más que un sarcasmo. Pero el juramento portador de misterio no es una imagen aislada; se interpreta como símbolo del rey o del poder temporal.[...]

La asna simboliza la humildad y el rucho la humillación. Ricardo de Saint-Víctor dice que el hombre tiene necesidad de comprender el sentido dado a la jumenta, a fin de penetrar en la humildad, tornándose vil a sus propios ojos.

Si Cristo ha querido sentarse sobre semejantes monturas—dirá Ricardo de Sint.Víctor—es para mostrar la necesidad de la humildad. De donde el texto: “Sobre quién pues reposa mi espora, dice el Profeta, sino sobre el humilde, sobre el pacífico, sobre aquel que tiembla con mis palabras”. “Monta la borrica quién se ejercita en las prácticas de la humildad verdadera, interiormente, delante de Dios; pero montar el truchano de la burra es como mostrarse atento a los deberes de la humillación verdadera, exteriormente, delante del prójimo”.

Pero de todas sus múltiples ascepciones para nuestro caso es la que presenta a la burra como:

“[...] símbolo de paz, pobreza, humildad, paciencia y coraje; se presenta por lo general favorablemente en la Biblia: Samuel parte a la búsqueda de las aunar perdidas; Balaam es instruido por su borrica que le advierte de la presencia de un ángel de Yahvéh; José se lleva a María y Jesús a lomos de una jumenta hacia Egipto para huir de las persecuciones de Herodes; antes de su pasión, Cristo

hace su entrada triunfal en Jerusalén sobre una burra.”³⁴⁸
(Chevalier, 1986, pp.144–147)

Para José Val del Omar, el burro es primero un medio de transporte, muchas veces la única manera de acceder a muchos pueblos. Muy utilizado en la Misiones Pedagógicas y que queda en su memoria como añoranza de las mismas. Además se le puede atribuir el significado de Chevalier, la burra como símbolo de paz, pobreza, humildad, paciencia y coraje. La escena que observamos en este plano era una escena muy cotidiana en su granada natal en el que el duro trabajo del campo conllevaba recorrer difíciles orografías con las bestias lo cual no deja de ser una metáfora de la vida.

Planos muy similares encontramos de nuevo en la obra del director de cine Iraní Abas Kiarostami.

Minutaje: 0:04:35

Duración:5”

Planificación:

Plano muy alto casi cenital, tomado seguramente desde la altitud del palacio de la Alhambra.

Perspectiva:

Movimiento en zigzag y en subida de los burros y el hombre por el estrecho camino.

Iluminación:

Luz natural a contraluz, empieza a atardecer.

B/N o color: acromático

³⁴⁸ Chevalier, J. (1986). *Diccionario de Simbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Yolanda González Osuna. *Poética mística sin relojes ni esquinas*.

Códigos sonoros:

Sonido de agua que cae.

P. 31 Tortuga caminando por el borde de un pilar



Fig.106. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Pesadamente se arrastra una tortuga avanzando de izquierda a derecha por lo que parece ser el bordillo de piedra de una fuente o pilón.

Análisis Iconológico:

Otra vez la figura de la tortuga se hace presente. Esta vez en un primerísimo plano en el que apreciamos la tortuga avanzar por un húmedo bordillo de piedra.

Cabe destacar que la tortuga jugó un importante papel en la cultura oriental, tan admirada por Val del Omar, puesto que mucha gente atribuye en el uso de estos animales el origen de los kanjis o ideogramas chinos. Los Kanjis de la escritura china provienen de las figuras que aparecían cuando, utilizando caparazones de tortuga con fines adivinatorios, se incrustaban entre las juntas de su caparazón pequeñas astillas de madera a las que se prendía fuego. La madera al dilatarse producía gritas y fisuras en el

caparazón que fueron la base gráfica de estos primeros kanjis.



Fig.107 Plastrón de quelonio de la dinastía Shang.
<http://www.japaneseinput.com/el-origen-de-los-kanji/>

Minutaje: 0:04:40

Duración: 5''

Planificación:

Primer plano, seguimiento horizontal del movimiento de la tortuga.

Perspectiva:

La tortuga traza una línea horizontal de izquierda a derecha en un plano paralelo al del cuadro mientras le sigue la cámara.

Iluminación: Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Se escucha el sonido del agua que ahora cae muy fuerte.

P 32. Torre de la Vela de la Alhambra



Fig.108. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Vista muy conocida de la famosa torre de la Vela que preside la Alcazaba. Mientras suenan unas campanas

Análisis Iconológico:

Esta es una de las torres más simbólicas de la Alhambra, y la de mayores dimensiones. De planta cuadrada de 16 metros de lado, cuenta con casi 27 metros de altura y esta rematada por una campana.

Durante un tiempo la torre tuvo el uso de vivienda por lo que su aspecto no es exactamente igual que el original.

La campana se encuentra situada en la fachada occidental y era utilizada para anunciar desastres.



Fig. 109 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.

La perspectiva de la imagen hace pensar que probablemente la foto fue tomada desde las torres bermejas.

En este plano vuelve a utilizar el recurso del palpado lumínico que hace sentir toda la cinta como un latido, como una vibración, la misma que dio título a su anterior ensayo *Vibración en Granada*.

Minutaje: 0:04:45

Dur: 12”

Planificación:

Plano General ligeramente contrapicado

Perspectiva:

La Alhambra se presenta como un fondo sobre el que las nubes y el tiempo se suceden.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación parpadeante que parece precursora de la tactilvisión.

B/N o color:

Acromática en términos Valdelomarianos.

Códigos sonoros:

Sonido diegético, parece el sonido propio de la vibración de la luz, realizada en posproducción. De fondo se escuchan tañer las campanas de la Torre de la Vela. Por encima de todo esto una voz en off recita: “Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana, el lugar del encuentro de la piedra...”.

P. 33 Tortuga caminando por el borde de un pilar



Fig.109. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Tortuga caminando por el borde de un pilar.

Análisis Iconológico:

Ya se ha comentado en anteriores fotogramas la importancia de la tortuga en su vida. El propio Val del Omar al final de su vida se definía a sí mismo como una viaja tortuga: sabia pero lenta.

Esta tortuga es acaso la misma que aparece en el plano 31 pero tomada desde otro angulo.

Minutaje: 0:04:57

Duración: 4”

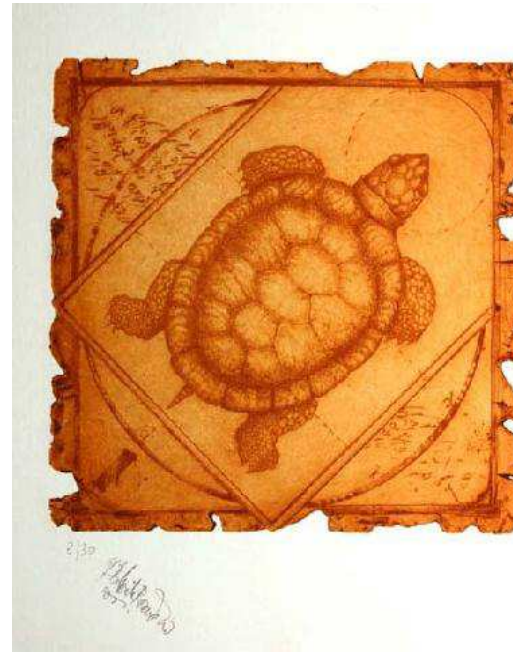


Fig. 110 Belmonte, J. *Tortuga*. [Aguafuerte] 20x30 cm.
<http://www.artekogaleria.com/artistas.php?op=4&show=576>

Planificación:

Primer plano frontal de la tortuga.

Perspectiva:

La tortuga traza una línea frontal en dirección hacia el espectador.

Iluminación:

Este plano tiene una iluminación neutra

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa el sonido del agua cayendo y también el de las campanas. Una voz en off sentencia: “...con el agua”.

P.34 Niña saliendo de cueva.



Fig.111. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

En la boca de una cueva, tras una lluvia de piedras, una niña vestida de gitana emerge desorientada de la profundida de la gruta.

Análisis Iconológico:

El plano comienza con una lluvia de petruscos que caen frente a la entrada negra de la cueva. Entonces emerge de su negrura una niña vestida con traje de faralae que avanza a duras penas apoyándose en las paredes.

Una criatura joven en este caso nace a un mundo hostil y desconocido. Un verdadero alumbramiento, o más bien deslumbramiento.



Fig. 112 Fernandez-Ardavín, E. (1943). Forja de Almas. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYm_xkupA_ZI

La voz en off pronuncia: “...la tierra florecida en Ana Zaida”. Se trata de un homenaje a su

hija menor fruto de la tierra que encarna a todas las niñas del mundo.

Más adelante aparecerá su otra hija, su primogénita María José.

La niña viste un jersey de cuello alto y manga larga. Costumbre popular en la zona en los días de frío. Lo que acierta a pensar que este plano de la obra fue grabado en época de frío.

Minutaje: 0:05:01

Duración:4”

Duración:11”

Planificación:

Plano Gerenal de la niña saliendo de la cueva

Perspectiva:

Comienza el plano con el movimiento vertical de la caída de las piedras.

A continuación aparece la niña que se mueve de derecha a izquierda. Hay por tanto un cruce de ejes perpendiculares.

Las piedras que caen trazan líneas verticales de caída y la niña una aparición horizontal..

Iluminación:

luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Sonido de agua que cae y también de campanas. La voz en off continúa diciendo “...la tierra florecida en Ana Zaida”.

P.35 Margaritas.



Fig.113. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Imagen fija de un campo de margaritas.

Análisis Iconológico:

Val del Omar nos ofrece un campo de margaritas, símbolo de la primavera y por tanto del renacer. Tras el frío invierno por fin llega la luz, el nacimiento de las flores y la reactivación de la naturaleza. Otro símbolo del despertar humano a la verdadera vida, la alcanzada en superiores estados de conciencia.

Las margaritas son otro ejemplo de la biodiversidad de la naturaleza. Como el propio Paul Valéry en Cuaderno de notas de Leonardo da Vinci cada margarita es un cuerpo sencillo y simétrico, pero el conjunto de las margaritas conforma un campo complejo y singular. Algo parecido ocurre con el ser humano. Todos los individuos iguales pero todos distintos.



Fig.114 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.

Minutaje: 0:05:12

Duración: 3”

Planificación:

Plano medio campo de margaritas

Perspectiva:

Campo de margaritas el sentido de las flores hacia arriba parecen marcar una cortina de líneas verticales ascendentes.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: sonido de agua que cae y campanas

P.36 Pavimento en forma de hexagrama.



Fig.115. Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Suelo empedrado de los jardines del generalife con el dibujo de una estrella de seis puntas o Hexagrama regular sobre el que se proyecta la sombra de un surtidor de agua.

Análisis Iconológico:

Aunque la estrella de seis puntas se liga habitualmente al judaísmo no es único de esta religión. El hexagrama regular está presente en religiones orientales como la hindú y la china. En los mandalas hindoeuropeos, en el sintoísmo japonés, en el cristianismo y también en el islam. Es el emblema de la sabiduría el sello de Salomón, y símbolo utilizado también por el alquimista como



Fig. 116 González, Y. (2011). *Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

símbolo de la Gran Obra, que conecta el microcosmo con el macrocosmo.

Para Cirlot es además un signo que relaciona el potencial espiritual del individuo y del alma humana que es expresada como conjunción de la conciencia y la inconsciencia a través de la superposición de los dos triángulos que la forman: uno mira hacia arriba y simboliza el fuego y otro hacia abajo en relación al agua.

Sobre este fantástico símbolo vemos por primera vez la proyección del agua hacia arriba. Aunque de momento sólo sea otra vez como un demiurgo a través de la proyección de su obra.

Según el diccionario de los símbolos de Chevalier en su definición de estrella no como astro sino en la acepción “2. La estrella llameante de la masonería ha salido

manifiestamente del pentagrama pitagórico (a veces llamado “sello de Salomón” aunque esta designación se reserve por lo general, en la práctica para el hexágono estrellado, o “escudo de David”). La estrella llameante de cinco brazos es el símbolo de la manifestación central de la luz, del dentro místico, del foco de un universo en expansión. Trazada entre la escuadra y el compás—es decir entre la tierra y el cielo— representa al hombre—regenerado, radiante como la luz, en medio de las tinieblas del mundo profano. En el cuadro que corresponde al grado de compañero, la estrella llameante lleva en el centro la letra G: equivale a la yod, el Principio divino en el corazón del iniciado.

3. Si la estrella de cinco brazos es además un símbolo del microcosmos humano, la estrella de seis brazos, con sus dos triángulos investidos y enlazados (sello de Salomón) simboliza el abrazo del espíritu y la materia, de los principios activos y pasivos, el ritmo de su dinamismo, la ley de la evolución y la involución. [...];

En cuanto motivo de decoración arquitectónica de las sinagogas, la estrella de seis brazos (llamada escudo de David o sello de Salomón), es el propio símbolo del judaísmo.[...]

4. Esta creencia debe allegarse a la de los bambara, para quienes el agua espejo de la creación y materia del séptimo cielo, contiene los dobles o testigos de todas las especies creadas al fin de que el gran demiurgo, organizador del mundo, que reside también en el séptimo cielo, pueda controlar a sus criaturas.

Según el Kalevala (Finlandia), los astros están hechos de fragmentos de la cáscara del huevo cósmico.

.

: La estrella de David es muy importante en Val del Omar, desde el punto de vista celestial, desde el punto de vista simbólico de unión del cielo y la puerta hacia el mismo. Pero es destacable que en el diccionario de los símbolos empleen los mismos términos que emplea el propio Val del Omar cuando dice “...para quien enes el agua espejo de la creación y materia del séptimo cielo, contiene los dobles o testigos de todas las especies creadas al fin de que el gran demiurgo, organizador del mundo, que reside también en el séptimo cielo, pueda controlar a sus criaturas...”. Llama la atención que habla de los términos agua espejo.

Minutaje: 0:05:15

Duración:4”

Planificación:

Plano picado sobre el pavimento.

Perspectiva:

Oblicua sobre el pavimento.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: sonido de agua que cae y campanas

P.37 Hombre de cara distorsionada.



Fig.116. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Aparición del mismo rostro visualizado en el plano 26.

Análisis Iconológico:

Val del Omar repite la aparición del mismo personaje que empleó en el plano 26 pero ahora la deformación es aún mayor. La imagen es especular frente al eje vertical de la primera y da la sensación de que pudiera tratarse de la imagen invertida del reflejo del rostro en el agua.

Minutaje: 0:05:19

Duración: 2"

Planificación:

Primer plano de rostro distorsionado.

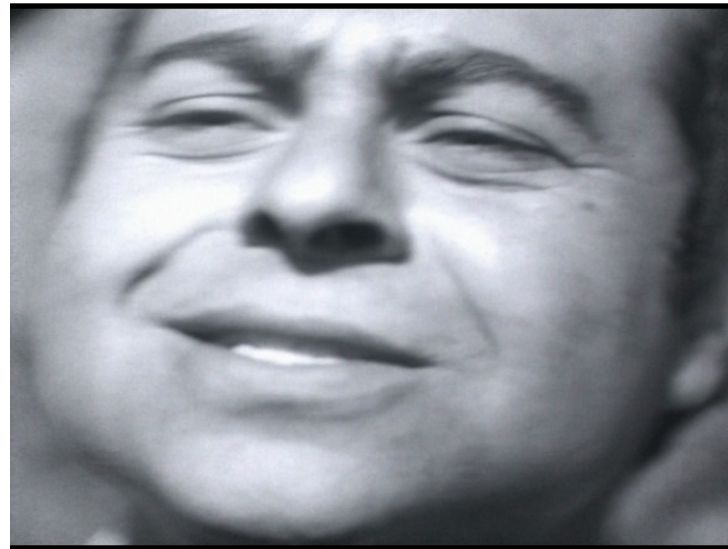


Fig. 117 José Val del Omar, *Aguaespejo Granadino*. 1953-1955. Cortometraje B/N- Verde. Producido por Studio Films

Perspectiva:

Plano oblicuo forzado exagerando la distorsión del rostro. engrandeciendo de este modo la sonrisa forzada.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa el sonido del plano inmediatamente anterior pero en este caso, como la imagen se presenta distorsionado.

38. Reflejo de la Alhambra en un charco.

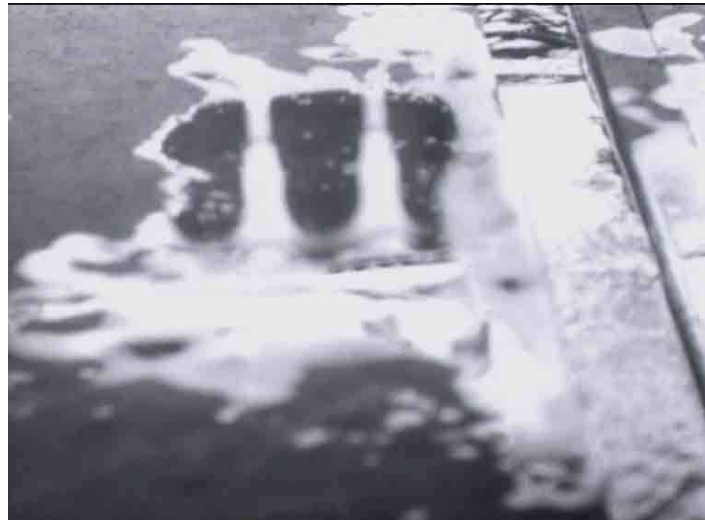


Fig.118. Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.119 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico:

En el charco originado por las salpicaduras de una acequia, aparece reflejado un fragmento de los palacios nazaríes de la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Es la primera vez que aparecen en la cinta la parte más representativa de la Alhambra, los palacios nazaríes, concretamente el patio de los Leones. Pero no lo vemos directamente. Como en la vida, antes de acceder al verdadero mundo tenemos acceso a él solamente a través de sus proyecciones. Como el demiurgo en el mito de la caverna, sólo vemos sombras,



Fig. 120. González, Y. (2011). *Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

reflejos en dos dimensiones de un mundo de tres.

Además los límites desdibujados del charco no permiten comprender el objeto como globalidad sino que debemos reconstruirle en

nuestro cerebro a base de la contemplación de fragmentos.

Solo en estadios de conciencia superior tendremos acceso a la obra completa.

Minutaje: 0:05:21

Duración: 7”

Planificación:

Plano fijo del charco en el que se parte de enfocar la superficie del agua para derivar el enfoque a la imagen reflejada en su interior.

Perspectiva:

Plano oblicuo del suelo donde la acequia fuga hacia el punto principal del reflejo.

La confluencia del borde exterior de la acequia con la proyección del centro de la imagen conforman de nuevo un triángulo áureo o sagrado, gobernado por la proporción aurea.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa el sonido distorsionado.

P. 39 Patio de la Acequia del Generalife



Fig.121. Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.122 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico:

El plano comienza con la imagen de unas aguas turbulentas en un encuadre muy cerrado. Lentamente la cámara inicia un movimiento ascendente en el que descubrimos unos surtidores de agua y rápidamente reconocemos una de las imágenes arquetípicas de la Alhambra, que corresponde al Patio de la Acequia de los jardines del Generalife en orientación suroeste–noroeste.

Análisis Iconológico:

Empieza una verdadera fiesta del agua.

Una orgía para los sentidos donde el agua es la verdadera protagonista. Por primera vez el agua aparece en toda su potencia cinética, expulsada con fuerza hacia arriba para ser recogida en la acequia central.



Fig. 123 González, Y. (2009). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Nos encontramos ante un “elemental poético sobre la fuerza de la gravedad” y de “estampas de éxtasis dinámico

que pueden acompañar a un manual breve de ejercicios de ir para arriba”, en palabras de Val del Omar. La fuente del Generalife que baila al ritmo de sus aguas.

El plano está filmado en la nave sur del patio de la acequia del Generalife

En el diccionario de emblemas españoles ilustres aparece:

Fuente, Surtidor, agua,

Imagen: Agua mana del surdior de una fuente

Traducción: cuanto más apretado, más alto

Comentario: Cuanto es el origen del agua, más alto, tanto más sube en las fuentes. La gracia de Dios agua se llama en las divinas letras... la gracia... siempre bulle y se mueve en el corazón, y procura de subir al mismo peso y nivel, de la cumbre do baxo. Siendo pues su principio el pecho de Dios, y la fuente de la sabiduría que es el soberano Hijo, no para un punto hasta volver a su origen... Lo que importa pues es, para que esta agua viva no deje su bullicio ya que es espiritual y divina, hacer a la carne de su condición, espiritualizara y adelgazarla lo posible porque con su peso tan pesado no le impida el curso para el Cielo.³⁴⁹

Las imágenes son de una belleza sobrecogedora. Una oda al agua, a la naturaleza y sobre todo al hombre y su capacidad para crear obras tan hermosas. Una plena resonancia de la obra humana en el cosmos.

Minutaje: 0:05:28

³⁴⁹ Bernat, A y Cull Jhon T. (1999), emblemas españoles ilustres, Enciclopedia Akal . Madrid

Duración: 25”.

Planificación:

Paneo ascendente, desde el agua hacia arriba. Se trata de uno de los planos más largos de toda la obra.

Perspectiva:

Perspectiva cónica frontal hasta descubrir el fondo de la acequia donde convergen los puntos de fuga.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa distorsionado el sonido. Sonido de agua. Voz en off que dice:

“Cristianas voces de bronce, naufragaban en la Alhambra”.

P. 40 Chorro de agua bailando

Los surtidores de la Fuentes de la Alhambra



Fig.125. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Primer plano de un surtidor vertical del patio de la acequia del Generalife.

Análisis Iconológico:

Es el primer plano en el que el agua literalmente comienza a bailar. Momento de poesía pura.

El gradiente de tensión del agua ha crecido desde el agua puramente estancada del comienzo de la cinta, que luego ha ido poco a poco absorbiendo energía cinética, alcanza ahora la explosión en salida vertical derramando toda su energía violentamente como un bailarín en éxtasis. Orgasmo del agua.



Fig. 126 L'Herbier, M. (1921) *El dorado* [DVD] París: Gaumont.

Ralentiza el tiempo de la imagen para acentuar el efecto rítmico del baile.

Un precedente fundamental a este plano lo encontramos en la mítica película de *El Dorado* de Marcel L'Herbier. 1921. Estrenada curiosamente el mismo año en que Val del Omar realizó su viaje iniciático a París. Tal vez tuvo ocasión de verla. Tal vez esta imagen quedó grabada en su retina. Ya no podremos saberlo pero lo cierto es que ambas imágenes son de un parecido muy sorprendente, con la salvedad de que Val del Omar no necesita la figura realista de la bailarina para hacer bailar al agua. Poesía en estado puro.

Técnicamente el plano emplea un lenguaje insólitamente moderno para su época donde juega con el foco, cambiando del fondo al surtidor, con un lenguaje muy contemporáneo.

La imagen es muy convencional en un principio y sufre una transformación hacia lo abstracto en el transcurso del plano. Así, en el primer segundo del plano la imagen parece muy convencional pero poco a poco el chorro se ralentiza hasta acompañarse con el ritmo de las bulerías que suenan de fondo y acabar en una sucesión de fotogramas en las que el agua toma manifiestamente la energía de una bailaora. Se adivinan hasta las volutas del transparente vestido.

Minutaje: 0:05:53

Duración: 43”

Planificación:

Primer plano ralentizado del chorro de un surtidor de agua.

Perspectiva:

Absolutamente vertical, frontal y estática. Y viene marcada por la línea vertical que forma el chorro de agua en el centro de la pantalla. En su ascenso.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Comienza el plano con ruido de agua, que se va acompañando hasta que a los nueve segundos superpone un sonido extraño y comienzan unas bulerías. A los

diecieste segundos de cominezo del plano a las bulerías se le superpone una voz en off que recita:

“Por la glorieta del agua / todos los gritos del tiempo/ a coro la jaleaban”.

P. 41 Vista de la Alhambra



Fig.127. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Vista de la Alhambra desde el Mirador de San Nicolás.

Análisis Iconológico:

Una de las vistas más famosas de la Alhambra es la perspectiva que se obtiene desde el mirador de San Nicolás donde cientos de granadinos y turistas se reúnen cada día para ver la puesta de sol sobre la Alhambra.

Minutaje: 0:06:36

Duración: 2''

Planificación:

Plano General de la Alhambra.



Fig.128 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

La Alhambra como hor izonte del plano

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa sonido de campanas

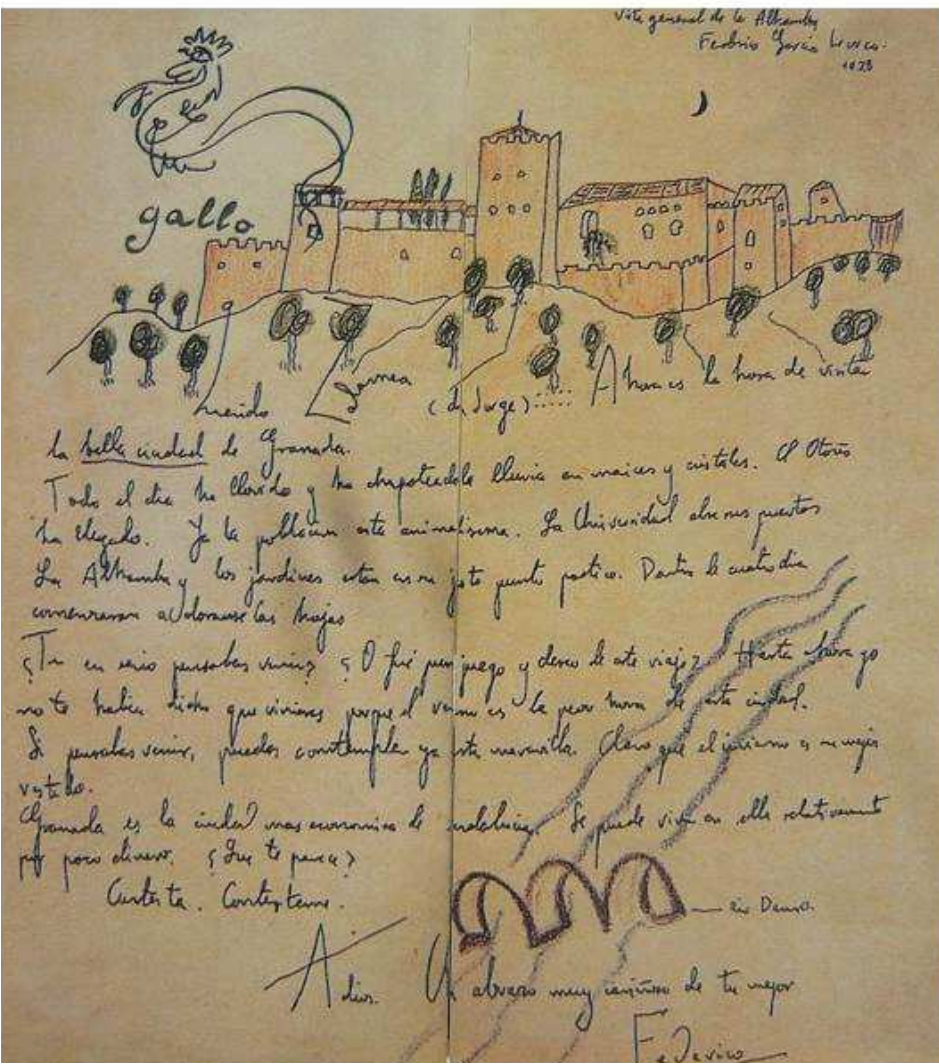


Fig.129 García Lorca, F. (1928) Carta a Jorge Zalamea.

P. 42 Cascada cayendo



Fig.130. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

El agua que cae torrencialmente en cascada.

Análisis Iconológico:

Salto de agua que continúa con el principio de máxima entropía aplicado al agua. En la cascada se produce la mayor liberación de energía posible para que el agua vuelva a su estado de reposo.

Minutaje: 0:06:38

Duración: 7”

Planificación Perspectiva:

Plano General del agua cayendo

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Sonido fuerte del agua.

Figura retórica:

P. 43 Vista del Albaicín y Granada desde la Alhambra



Fig.131. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos presenta la ciudad de Granada a los pies de la Alhambra. Al fondo se aprecia el Albaicín.

Análisis Iconológico:

Son muchas las tomas en las que se muestra Granada desde la Alhambra. No olvidemos que el carácter de fortaleza con el que esta se construyó le obligó a elegir el lugar perfecto para la vigilancia del lugar y por tanto son numerosas y maravillosas las vistas que desde el conjunto se tiene de todo su alrededor.

Otro de los grandes ingenios mecánicos de los que se vio necesitado a inventar Val del Omar fue el del Objetivo de ángulo variable hoy más conocido como zoom, que fuera patentado años después por la casa



Fig. 132 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Zoomar. Gran parte de la necesidad que sentí por lograr este ingenio fue precisamente para poder rodar estos planos tan lejanos de su ciudad desde la Alhambra.

De nuevo recurre a la técnica del Time Laps que vimos al comienzo de la cinta.

Minutaje: 0:06:45

Duración: 14''

Planificación: Plano General, se va haciendo de Noche. Time Laps

Perspectiva:

Arriba a la derecha queda San Miguel alto, como si se pudiera llegar al cielo siguiendo el camino.

Iluminación: luz día, Time Laps hasta que comienza a anochecer

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sonido de viento y en la voz en off escuchamos decir:

“Huye el día y la razón de las fuentes de Granada...”

P. 44 Anochecer en la Alhambra



Fig.133. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.134 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Vemos un plano fijo del palacio del Generalife en el que mediante la técnica del Time Laps acontece la noche presidida por la luna.

Análisis Iconológico:

Magnífica secuencia en Time Laps con la que concluye el primer día de la cinta y nos introduce en el misterio de la noche.

Realiza un maravilloso plano del movimiento que describe la luna al comienzo de la noche que nos introduce ya por si mismo en un mundo onírico donde las cosas no son lo que parecen.



Fig.135 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Insistimos en destacar lo avanzado tanto de la técnica como del lenguaje visual empleado en planos como este. Que no han sido habituales

en el lenguaje audiovisual hasta día de hoy, pasados sesenta años y disfrutando de las facilidades que otorga la técnica digital.

Minutaje: 0:06:59

Duración: 8”

Planificación:

Plano único en time laps sin movimiento de cámara.

Perspectiva:

Plano fijo con movimiento diagonal y ligeramente parabólico de la luna.

Iluminación: luz día–noche

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Sonido de Viento y la voz en off que dice:

“Y con la luna...”

II Parte La Verde Locura de la luna

P. 45 Cara de niña verde

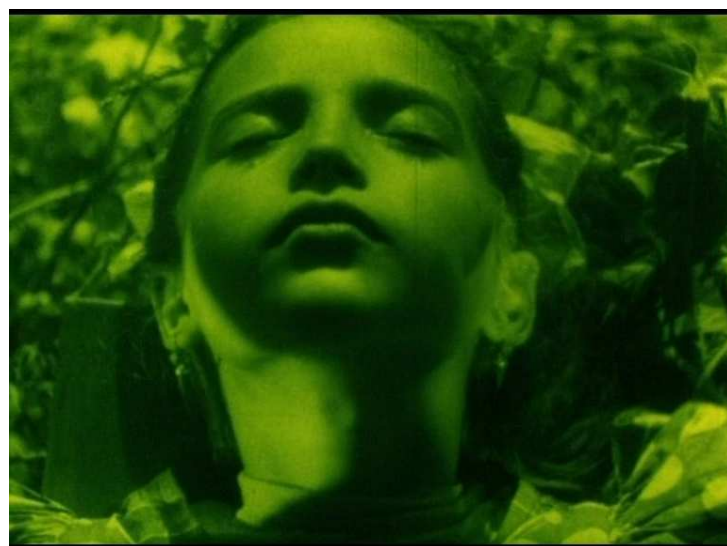


Fig.136. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Primer plano del rostro de una niña en contrapicado reflejado en una lámina de agua. Todo el plano está en un extraño color verde.

Análisis Iconológico:

En este plano se inicia la segunda parte del cortometraje, que transcurre durante la noche y se identifica fácilmente porque todos los fotogramas están teñidos de un intenso color verde.

Corresponde a la parte más poética, extraña y oscura de toda la obra. Tal vez Val del Omar nos sumerge en las profundas aguas de alguno de aquellos estanques contemplados en la primera parte. Allí, en las

profundidades quizá podamos encontrarnos con nosotros mismos y adoptar la aptitud que nos permitirá salir de nuevo al mundo aéreo con otros ojos.

Sólo una vez que se ha tocado fondo puede el hombre volver a salir renovado como el Ave Fénix. Solo una vez que se ha tocado fondo surge la oportunidad de acceder al verdadero mundo.

El verde tiene un significado verdaderamente crucial en una obra que es acromática, por eso merece la pena detenerse en el significado que Jean Chevalier le otorga en el diccionario de los símbolos:

“Equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano. Cada primavera, después de que el invierno ha convencido al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo contiene, ésta se reviste de un nuevo manto verde, que vuelve a traer la esperanza, al mismo tiempo que la tierra vuelve a resultar nutritiva. El verde, como el hombre, es tibio. Y la venida de la primavera se manifiesta por el derretimiento de los hilos y la caída de las lluvias fertilizadoras.

Verde es el color del reino vegetal que se reafirma con esas aguas regeneradoras y bustrales, a las cuales el bautismo debe toda su significación simbólica. Verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida. Vishmú, portador del mundo, se representa como una tortuga de cara verde y, según Fulcanelli, la diosa hindú de la materia filosófica, que nace del mar de leche, tiene el cuerpo verde, exactamente igual que la Venus de Fídias.[...].

No en vano, el verde es el color del agua como rojo es el del fuego.

“[...]El verde es color de agua, como el rojo es color de fuego, y por esto el hombre ha sentido siempre instintivamente las relaciones entre estos dos colores como análogas a las que existen entre su esencia y su existencia. El verde está ligado al rayo, corresponde en la China al trigramo tch'en, que es la conmoción de la manifestación, así como de la naturaleza en la primavera, el trueno, signo del cominezo de la ascensión del yang, corresponde también al elemento “madera”. El verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad (también, por lo contrario, de la acidez). Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente lo ramos verdes.[...]”.

Envolvente, calmante, refrescante, tonificante, el verde se celebra en los monumentos religiosos que nuestros antepasados erigieron en el desierto. Verde sigue siendo para los cristianos la esperanza, virtud teologal. Pero el cristianismo se ha desarrollado en climas templados, en donde el agua y el verdor se han trivializado. Sucede todo lo contrario en el islam, cuyas tradiciones se han creado como espejismos, encima de la inmensidad hostil y ardiente de los desiertos y las estepas. La bandera del islam es verde, y este color constituye para el musulmán el emblema de la salvación y el símbolo de todas las más altas riquezas, materiales y espirituales, entre las cuales la primera es la familia: verde era, se dice el manto del enviado de Dios, bajo el cual sus descendientes directos—su hija Fátima, su yerno Ali, y sus dos hijos, Hassan y Hussein venían a refugiarse en la hora del peligro, por lo cual se los llama “los cuatro bajo el manto”

los cuatro, es decir también los cuatro pilares sobre los que Mohammed construyó su iglesia. Y al atardecer los nómadas, tras su última oración, evocan la historia maravillosa de Khdr, Khizr o Al Khadir, “el hombre verde” Khizr es el patrón de los viajeros; él encarna la providencia divina.[...]

Según unos sería el propio hijo de Adán, el primero de los profetas, y habría salvado del diluvio el cadáver de su padre. Según otros habría nacido en una gruta—es decir, de la vagina de la propia tierra— y habría subsistido y crecido gracias a la leche de una animal antes de contratarse al servicio de un rey, que no puede ser verosímilmente más que Dios o el Espíritu. [...] Se cuenta que descubrió un día un manantial mientras caminaba por el desierto con un pescado, que al instante revivió; Khizr comprendió entonces que había alcanzado la fuente de vida; allí se bañó y fue así como se tornó inmortal, mientras que su manto se coloreaba de verde. [...]

Estas maravillosas cualidades del verde llevan a pensar que este color esconde un secreto, que simboliza un conocimiento profundo, oculto de las cosas y del destino.”

Y en el mismo diccionario a propósito del verde se hace mención a la fruta de la Granada, otra de las obsesiones del autor que le acompañaría hasta el final de sus días.

“Perséfone aparece sobre la tierra en primavera, con los primeros brotes de los campos. En otoño retorna a los infiernos, a los cuales está ligada para siempre desde que comió un grano de granada.”

Y continúa



Figs 137 y 138. Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

“Ese grano de granada es un corazón parcela del fuego interior de la tierra que condiciona toda su regeneración; es el rojo interno de Perséfone a los infiernos durante la estación invernal, es totalmente análogo al mito griego; ella desaparece en el jardín del oeste, es decir, en el país de los muertos, para reaparecer en primavera, donde preside el nacimiento de las flores”[...]

También hace mención al significado del mismo color en la tradición Órfica:

“[...] En la tradición órfica, verde es la luz del espíritu que ha fecundado al comienzo de los tiempos las aguas primordiales, hasta entonces envueltas en tinieblas. Para los alquimistas es la luz de la esmeralda, que penetra los mayores secretos. Se comprende entonces la ambivalente significación del rayo verde; si bien es capaz de traspasarlo todo, es portador tanto de muerte como de vida”.

También es significativo la opinión que de este color tienen los alquimistas, pues Val del Omar no es sino un alquimista que pretende transformar el alma humana y la suya propia a través de su obra.

“[...]Pero los alquimistas, en su búsqueda de la resolución de los contrarios van más lejos que la imaginación moderna, puesto que definen el fuego secreto, espíritu vivo y luminoso, como un cristal traslúcido, verde, fundible como la cera; “es de él, dicen, que se sirve subterráneamente la naturaleza para todas las cosas que el arte trabaja, pues el arte debe limitarse a imitar a la naturaleza. Este fuego es justamente el que resuelve los contrarios: de él se dice que “es árido pero que hace llover, que es húmedo, pero que siempre deseca”.

Por último debemos destacar que también el verde aparece ligado a la sangre de Cristo.

“[...]Esta visión de esmeralda es verosímilmente el origen del grial; ella rodea, es continente, vaso, hembra. Y la luz divina que contiene como la esencia misma de la divinidad es doble en una, a la vez de un verde jaspeado y del rojo oscuro y profundo de la cornalina (o el rojo anaranjado del sardónice).”

Podemos concluir por tanto que el verde vuelve a ser punto de encuentro entre oriente y occidente. Esperanza para el cristiano, salvación para el árabe, el caso es que el hombre se sumergirá en las aguas verdes, en un paso atrás que le permitirá impulsarse hacia adelante.

Minutaje: 0:07:07

Duración: 5”

Planificación:

Primer plano contrapicado

Perspectiva:

La posición inclinada de la cabeza de la niña nos sugiere una dirección ascendente.

Iluminación: luz día.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros: Escuchamos el sonido del viento y del agua y una voz en off que dice “...brinca la sangre...”

P.46 Cara Hombre verde.



Fig.139. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Se trata de la imagen del mismo hombre cuyo primer plano ha aparecido ya en dos ocasiones. En esta tercera, la imagen es prácticamente idéntica al plano 37, pero en esta ocasión la imagen aparece teñida de verde.

Análisis Iconológico:

Val del Omar con esta imagen tal vez pretenda mostrarnos al mismo personaje sumergido en las aguas de la ignorancia de las que tendrá que despertar.

Minutaje: 0:07:12

Duración: 1”

Planificación: Primer plano cara de hombre distorsionada contrapicado



Fig.140. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Perspectiva: Plano oblicuo forzado exagerando la distorsión del rostro. engrandeciendo de este modo la sonrisa forzada.

Iluminación: luz día.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros: sonido de viento y agua y en voz en off escuchamos “...grita...”



Fig.141. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

P.47 Reflejo Niña Verde.



Fig.142. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante el rostro de la misma niña con la que comienza esta segunda parte en verde en esta ocasión se trata del reflejo del rostro sobre la superficie del agua.

Análisis Iconológico:

Val del Omar vuelve a hacernos dudar de nuestros sentidos, dónde está la niña, es un reflejo de la niña sobre la superficie del agua lo que vemos, está la niña sumergida debajo del agua o tal vez es nuestra propia imagen la que vemos al asomarnos a la superficie espejada del estanque. En cualquier caso la misteriosa figura se encuentra en una especie de trance. Reclina la cabeza hacia atrás para sumergirse en el agua y en sus propios pensamientos con el objeto de luego despertar a una nueva conciencia.

Minutaje: 0:07:13



Fig. 143 Epstein, J. (1923) *Coeur Fidèle* .[DVD]
Largometraje en B/N. París: Producida por Pathé.

Duración:2”

Planificación:

Primer plano contrapicado

Perspectiva:

Se produce una tensión entre la posición de la cabeza hacia arriba que nos lleva hacia la ascensión y la mirada de la niña hacia abajo, contradicción que proporciona verticalidad al plano.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Sonido de viento y agua y la voz en off continúa
diciendo “...la savia.”

P.48 Cipreses en verde.

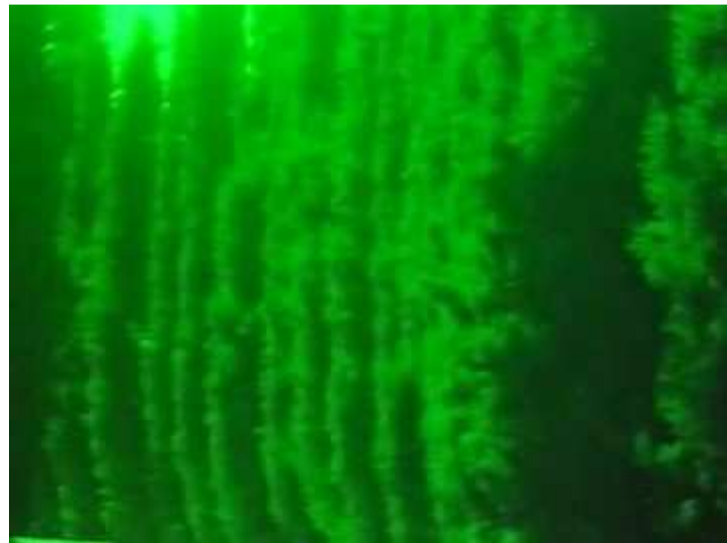


Fig.144. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Vista de los cipreses que se encuentran a la entrada del Generalife.

Análisis Iconológico:

El ciprés es un árbol sagrado para muchas culturas su aspecto estilizado y esbelto remarca la idea de la conexión entre cielo y tierra, pues se eleva hacia el cielo de manera casi espiritual.

Pero además según el diccionario de los símbolos de Cirlot para los griegos y romanos es el árbol de las regiones subterráneas, el árbol que adorna los cementerios.

Según Cirlot su resina incorruptible y su hoja perenne evocan la inmortalidad.

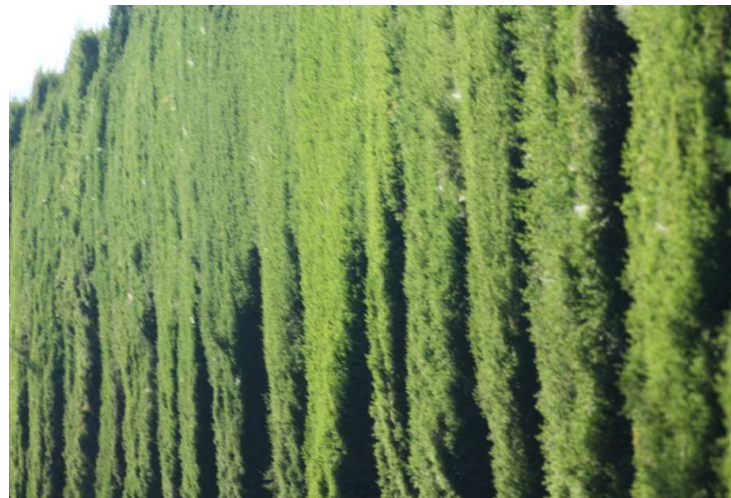


Fig. 145 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

También en oriente es considerado un árbol importante hasta el punto de que existe la creencia de que “La resina del ciprés permitía, si uno se frotaba con ella los talones, andar sobre las aguas. Movía el cuerpo ligero. La llama obtenida por la combustión de las semillas permitía la detección del jade y del oro; igualmente sustancias yang y símbolos de inmortalidad”.

“[...]En el Japón, una de las maderas más usadas en los ritos del shinto es una variedad del ciprés, el hinoki: además de su utilización en la fabricación de diversos instrumentos, como el shku (centro) de los sacerdotes, hay que señalar sobre todo que el fuego ritual se enciende por frotamiento de dos trozos de hinoki. Esta madera es igualmente la que sirve para la construcción de los templos, como el de Isé. Se vuelven a encontrar aquí manifiestamente las nociones de incorruptibilidad y de pureza.

[...]:

El ciprés abunda en el palacio de la Alhambra y también en la ciudad de Granada. Es el árbol de la vida. Es normal que atrayera a Val del Omar esta pared de cipreses.

La imagen acentúa su carácter onírico por una onda que distorsiona la imagen.

Minutaje: 0:07:15

Duración:3”

Planificación: Plano General de cipreses.

Perspectiva: Los cipreses marcan una línea vertical en altura, pero por repetición van conformando una línea horizontal y una fuga hacia la izquierda.

Iluminación: luz día.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros: Encontramos un extraño sonido de violín estridente.

P.49 Fuente con arco de fondo.



Fig.146. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Plano donde se aprecian los arcos del Patio de los Arrayanes de la Alhambra. Este patio era el lugar de recepción de las visitas que se dirigían al Salón de Embajadores.

Análisis Iconológico:

Podemos ver las maravillas del jardín de la Alhambra y de sus arcos intuitos en ensoñación.

Minutaje: 0:07:18

Duración:3”

Planificación:

Plano medio de una de las arcadas

Perspectiva: El arco nos invita a adentrarnos en el Palacio.

Iluminación: luz día.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros:

Sonido estridente de violín.

P.50 Cara niña verde.



Fig.147. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Primer plano del rostro de la niña, protagonista del sueño/la noche.

Análisis Iconológico:

Esta figura es la de una especie de ángel o demonio intuitivo que nos acompañará a lo largo de La Noche. Algo parece estar ocurriendo en lo más profundo y oscuro de nuestro ser. Una respiración profunda, que remite a un estado de trance, que refuerza este sentimiento de opresión, de lucha consigo mismo

Minutaje: 0:07:21

Duración: 2''

Planificación:

Primer plano de la cara de la niña



Fig.148. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Perspectiva:

En esta ocasión mira hacia abajo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Respiración profunda de la niña.

P.51 Reflejo agua verde.

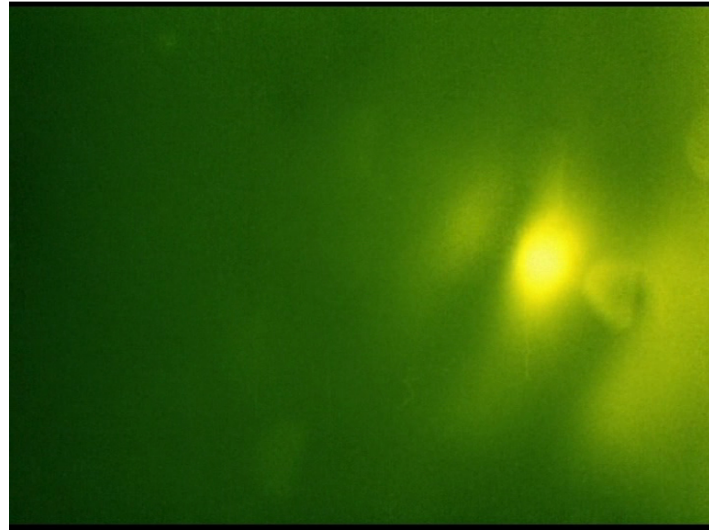


Fig.150. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Imagen de agua densa con reflejos, de color verde.

Análisis Iconológico: Nos encontramos ante el agua verde y oscura donde yacen sumergidas las criaturas. El agua que engulle a los pobres seres que duermen convertidos en crisálidas esperando el momento de convertirse a la nueva vida. El agua transformadora

Minutaje: 0:07:23

Duración: 5''

Planificación: Plano detalle de los surcos del agua

Perspectiva: Plano detalle, los surcos del agua.

Iluminación: luz noche con luz de foco reflejada.

B/N o color: verde

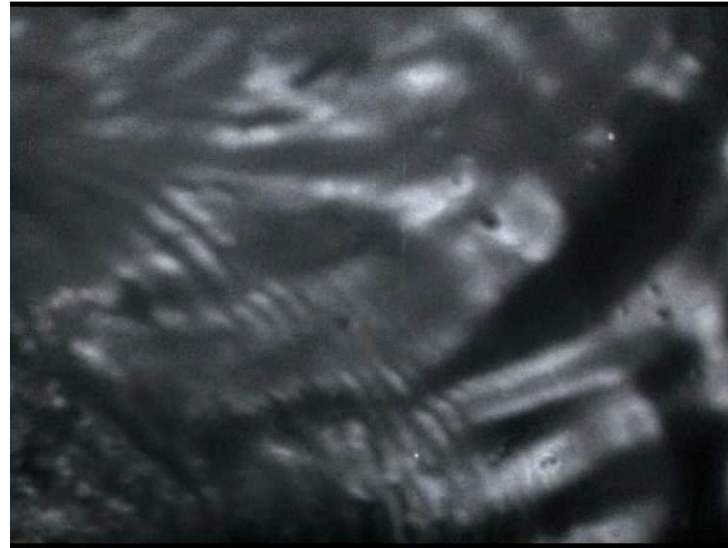


Fig. 151 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Códigos sonoros:

Música misteriosa de sonidos orientales que prepara el desenlace.

P.52 Cara niña verde.



Fig.152. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

De nuevo la imagen de la niña en verde.

Análisis Iconológico:

Volvemos a la imagen de la niña y la ensoñación. La boca continúa abierta y con aliento pesado , jadeante. Sin embargo la imagen parece ahora anunciar un final inminente. La imagen se aparece menos acuática. Tal vez la muchacha empieza a despertar de su sopor. A salir de su estado de shock, a concluir su fase de crisálida.

Minutaje: 0:07:28

Duración:2”

Planificación: Primer plano niña

Perspectiva: La niña está mirando hacia abajo.



Fig.153. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

(Figura plano 50 Aguaespejo Granadino)

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Sigue sonando la respiración profunda de la niña.

P.53 Caída agua fondo árbol verde.



Fig.154. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Detalle de fuente con surtidor hacia arriba.

Análisis Iconológico: El agua, que aparecía densa y estnacada, inicia ahora su ascensión hacia la superficie. Se nos presenta un surtidor que tiene la intención de subir , de impulsar el agua hacia arriba...y lo consigue al son de los mágicos compases del amigo y vecino de Val del Omar, el ilustre Manuel de Falla

Minutaje: 0:07:30

Duración:5''

Planificación: Primer plano taza de la fuente y chorro

Perspectiva: ascendente chorro que sube.



Fig. 155 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Suena una secuencia de notas de la obra de Manuel de Falla: Noches en los Jardines de España: en el Generalife. Música mágica y premoitoria que remite a una aparición o suceso fantástico.

P.54 fuente caída de agua.



Fig.156. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.157. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Plano abierto con la fuente del plano anterior.

Análisis Iconológico:

Al fin el agua explota desde las entrañas de la tierra. Entra en contacto con el aire. Es expulsada violentamente hacia arriba desde lo más profundo en caída libre. Una enorme energía es liberada.

Se trata de un plano muy largo , donde la energía liberada lleva a un estado de reposo...

Minutaje: 0:07:35

Duración:10”

Planificación: Plano medio fuente.

Perspectiva: Tanto el caño de la fuente como el agua sugieren una línea ascendente. Sin embargo se realiza un pánico de arriba a abajo que sigue el agua en su caída y que aterriza al espectador en el suelo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: S

igue sonando la pieza musical de Falla que comenzó en el plano anterior.

P.55 Sombra mano sobre cara verde de hombre.



Fig.158. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.159. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Imagen de un rostro dormido, de perfil y en primer plano. Se trata del mismo hombre de los planos anteriores del campo de la ensoñación.

Análisis Iconológico:

Observamos en este plano cómo una mano arroja su sombra y la desliza sobre su rostro como un hipnotizador que da la señal para abrir los párpados al despertar..

Minutaje: 0:07:45

Duración: 4”

Planificación: Primer plano cara de hombre con sombra de la mano

Perspectiva:

la posición de la cabeza es horizontal con la mano que cae sobre la misma, parece que la hunde hacia abajo.

El movimiento se contrapone de nuevo a un paneo ascendente.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Ruido de campo. Insectos... Probablemente los ruidos de un amanecer cualquiera.

P.56 Surtidor agua fuente verde.

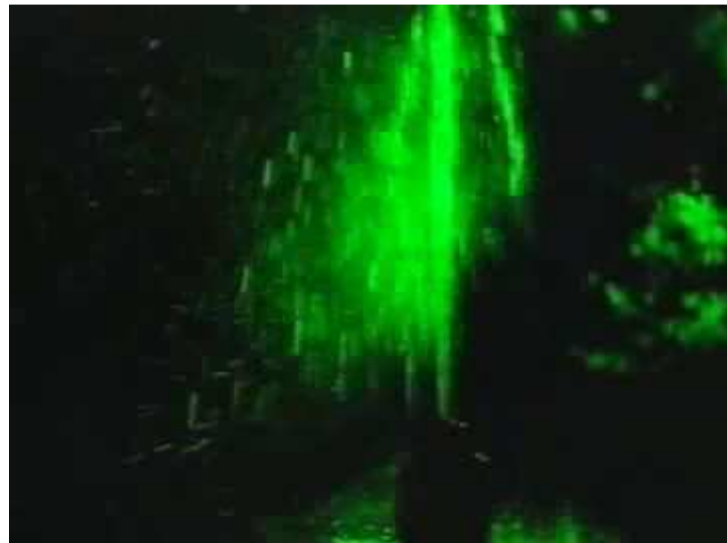


Fig.160. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Detalle de fuente con surtidor hacia arriba. Plano muy semejante al 53 pero un poco más cerrado.

Análisis Iconológico:

De nuevo la explosión de agua, la liberación de energía que anuncia el ingreso a la vida. La vitalidad en estado líquido, que fluye desde las entrañas y se mezcla con el aire y la tierra.

Minutaje: 0:07:49

Duración: 10''

Planificación: Primer plano taza de la fuente y chorro

Perspectiva: ascendente chorro que sube.



Fig.161. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films (Figura. Plano 53, Aguaespejo Granadino)

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: De nuevo la secuencia de notas de la obra de Manuel de Falla: Noches en los Jardines de España: en el Generalife.

P.57 Sombra de mano sobre cara verde.

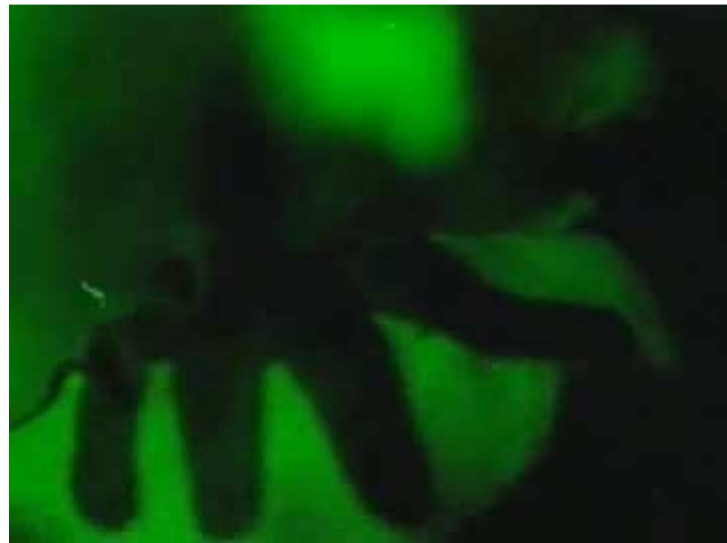


Fig.162. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos con el mismo hombre de los planos anteriores. Volvemos a observar cómo una mano misteriosa arroja su sombra por encima de su rostro. El mismo plano que el 55 pero más oscurecido y un poco más cerrado, en ligero paneo hacia arriba.

Análisis Iconológico:

Se trata de un plano muy similar al 55, pero en esta ocasión Val del Omar lo sostiene aun unos segundos más, llegando a 7 largos segundos frente a los 4 del anterior.

Minutaje: 0:07:59



Fig.163. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films (Figura P. 55 Aguaespejo Granadino)

Duración: 7”

Planificación:

Primer plano cara de hombre con sombra de la mano.
Paneo ascendente.

Perspectiva: la posición de la cabeza es horizontal con la mano que cae sobre la misma, parece que la hunde hacia abajo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Una voz en off recita los versos de una canción “ Las flores no valen nada...” con ruidos de campo de fondo y

un acompañamiento de palmas secas que remiten a lo antiguo del cante.

P.58 Reflejo de la Alhambra en un estanque con nenúfares verdes.

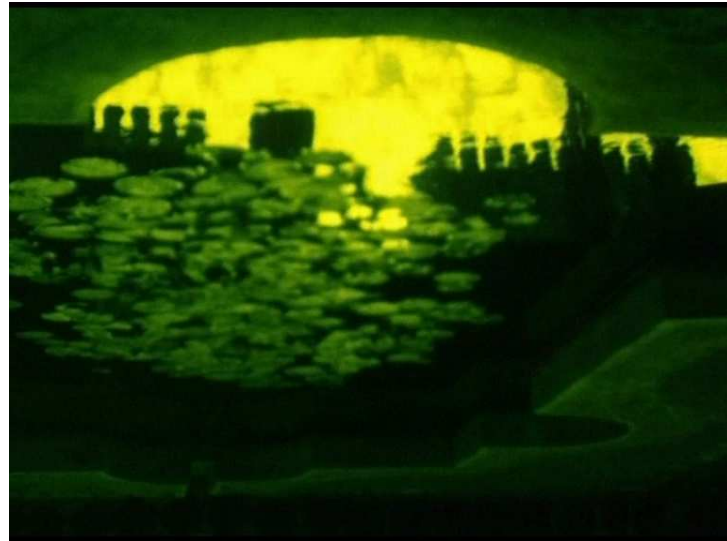


Fig.164. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos

Ante una imagen de la Alhambra reflejada en el estanque con los nenúfares.

Análisis Iconológico: El Palacio de la Alhambra también se encuentra dentro de los estanques.

Minutaje: 0:08:06

Duración:14”

Planificación: Plano detalle de los torreones reflejados en el estanque de nenúfares nos sugiere un skyline de las aguas sumergidas.

Iluminación: luz día.



Fig. 165 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.



Fig 166 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva: Las torres aparecen reflejadas nos sugiere que la Alhambra está reflejada con sus nubes. Se trata de dos fotogramas superpuestos.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: siguen los versos en off por encima de los ruidos de campo y las palamas: “...lo que valen son tus besos”

P.59 Estanque con nenúfares iluminados



Fig.167. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Estanque con nenúfares con flores iluminadas

Análisis Iconológico:

Ya ha sido comentada la importancia de los nenúfares y ahora hacen su aparición en el sueño. El nenúfer es una planta de enorme valorsibólico en casi todas las culturas del mundo. Sólo florecen por la noche, lo que unido a su doble condición aérea-acuática le confieren excepcionales cualidades mágico-mítico-simbólicas.

Se trata de un plano fijo, muy largo, con una lenta latencia en la iluminación de las flores que hace sentir el estanque como un auténtico ser vivo, casi una máquina, donde quizá resida la razón o los secretos del Universo.

Minutaje: 0:08:20

Duración: 7''



Fig. 168 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Planificación: Plano medio y picado de nenúfares en estanque.

Perspectiva:

Las propias líneas de fuga del estanque nos llevan hacia arriba, hacia la ascensión.

Iluminación:

Se sucede día y noche, iluminación con linterna de los nenúfares. Esta grabado de noche la sucesión día noche es efecto de truca, los nenúfares florecen sólo de noche.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros:

Un zumbido de graves que confieren a la escena cualidades maquinistas.

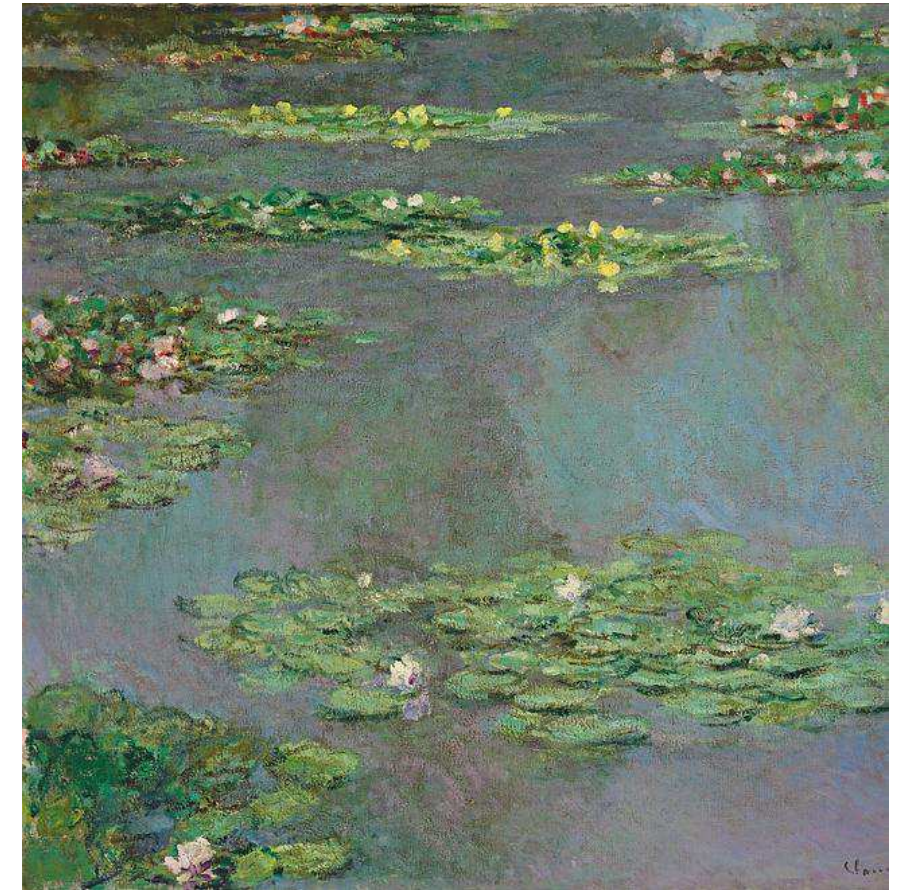


Fig.169, Monet, C. (1920-1926) *Nenúfares*. [Oleo sobre lienzo]. 65x100 cm. Museo Los ángeles. County Museum. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/11548.htm>

P.60 Nenúfar Verde.



Fig.170. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Primer plano de una flor de nenúfar iluminada, que es salpicada por agua.

Análisis Iconológico:

Primer plano de la flor de las aguas, la que florece de noche en las aguas estancadas. Parece contener la inteligencia.

Minutaje: 0:08:27

Duración: 3”

Planificación: Primer plano nenúfar iluminado

Perspectiva: la flor la encontramos en el centro del plano.



Fig. 171, Monet, C. (1920-1926) *Nenúfares*. [Oleo sobre lienzo]. 65x100 cm. Museo Los ángeles. County Museum.<http://www.artehistoria.com/v2/obras/11548.htm>

Iluminación:

luz noche, iluminación con linterna.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros:

Sonido de agua y una voz en off dice “Amor, amor, amor, amor, amor”, hasta en cinco ocasiones consecutivas. Es una voz extraña, deformada, no humana. Probablemente de alguna criatura o espíritu de las profundidades de las aguas.

P.61 María José Val del Omar verde.



Fig.172. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Rostro de mujer con la cabeza inclinada hacia abajo y la vista baja. Recibe luz de un foco desconocido. Probablemente del nenúfar del plano anterior.

Análisis Iconológico:

En este plano nos encontramos a lo que podría ser un ser superior, una "Princesa de la Alhambra". Se trata en realidad de María José Val del Omar, la hija mayor del autor. Con este plano Val del Omar constata la presencia de sus dos hijas en la obra. En esta ocasión se trata de la imagen de su primogénita hija mayor que le acompañaba en algunas ocasiones en sus grabaciones y de la que se ha hablado que ha sido la financiadora de muchas de las películas de su padre. En la primera parte de la obra vemos cómo el autor habla de que "Granada es la tierra florecida en Ana Zaida", nombre de su segunda hija.



Fig.173 José Val del Omar. La Realizadora. En Val del Omar Sin fin. Página 422. María José Val del Omar, Gonzalo Saénz de Buruaga. Granada. Diputación de Granada 1992

Minutaje: 0:08:30

Duración: 3"

Planificación: Primer plano de María José Val del Omar como reina de la Alhambra.

Perspectiva: su mirada nos lleva hacia las profundidades del estanque.

Iluminación: luz noche

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Sonido de agua y la voz en off continúa diciendo " Amor, amor, amor, amor" En esta ocasión, durante cuatro veces.

P.62 Ventana Alhambra en estanque.



Fig.174. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Interior de un salón de la Alhambra, iluminado por el reflejo del agua de abajo a arriba.

Análisis Iconológico:

Se trata de un efecto de truca en la que nos parece que la Alhambra se encuentra sumergida dentro del agua. Es una nueva ciudad, a la que , como en el mito de la caverna de Platón, sólo tenemos acceso a su conocimiento a través de sus proyecciones.

Minutaje: 0:08:33

Duración: 2”



Fig. 175 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid:Tráfico de Ideas.

Planificación:

Plano medio de una ventana de la Alhambra con plano superpuesto de las aguas del estanque con columna.

Perspectiva: Las líneas nos llevan hacia la ventana de arriba.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Sonido de agua y voz en off que dice “Obedezco, Obedezco...”

P.63 Nenúfar.



Fig.176. Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: De nuevo primer plano de una flor de nenúfar iluminada desde su interior.

Análisis Iconológico: En este momento encontramos la primera repetición de un plano de toda la obra, lo hemos visto con algunas variaciones. Pero en esta ocasión se trata exactamente el mismo plano. Una flor de nenúfar emisora de luz

Minutaje: 0:08:35

Duración:9''

Planificación: Primer plano nenúfar iluminado

Perspectiva: la flor la encontramos en el centro del plano.

Iluminación: luz noche, iluminación con linterna.

B/N o color: Verde



Fig. 177 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Fig. 178 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Códigos sonoros:



Fig.179 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Yolanda González Osuna. *Poética mística sin relojes ni esquinas*.

Música electrónica, acompañada desonidos estrepitosos y silbidos. En esta ocasión la voz en off repite la palabra “...Obedezco”.

P.64 Mascarón fuente verde.



Fig.180. Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico:

Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:44

Duración: 2”



Fig. 181 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Planificación:

Primer plano del mascarón de la fuente nos parece un detalle.

Perspectiva: plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: sonidos estridentes, silbidos agudos. Música electrónica.

P.65 Mascarón de fuente.



Fig.182 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico:

Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:46

Duración: 1”

Planificación:

Primer plano cara de los mascarones, casi personificación.



Fig.183 Bonet, E. (2004) *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Perspectiva:

plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona **Iluminación:** luz noche, con una linterna se producen efectos de luz que parecen darle vida a la criatura pétrea.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Sonidos estrepitosos, silbidos agudos. Música electrónica.

P.66 Mascarón de fuente.



Fig.184 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.185 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico:

Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:47

Duración:1”

Planificación: Primer plano cara de los mascarones, casi personificación.

Perspectiva:

plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona..

Iluminación: luz noche, con una linterna se producen efectos de luz que parecen darle vida a la criatura pétrea.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Sonidos estrepitosos, silbidos agudos. Música electrónica.

P.67 Mascarón de fuente.



Fig.186 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaspejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico: Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:48

Duración:1”

Planificación: Primer plano cara de los mascarones, casi personificación.

Perspectiva: plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona..



Fig. 187 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas



Fig. 188 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaspejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.



Fig. 189 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José
Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Iluminación: luz noche, con una linterna se producen
efectos de luz que parecen darle vida a la criatura pétrea.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música aparición de cuento, ruidos
electrónicas. Una voz en off nos dice “Pájaros...”.

P.68 Mascarón de fuente.



Fig.190 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico: Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:49

Duración:4”

Planificación: Primer plano cara de los mascarones, casi personificación.



Fig.191 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva: plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona.

Iluminación: luz noche, con una linterna se producen efectos de luz que parecen darle vida a la criatura pétrea.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música aparición de cuento, sonidos electrónicos, voz en off que continúa diciendo “...sin alas perdidos entre hierbas...”

P.69 Mascarón de fuente.



Fig.192 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante una sucesión de mascarones de dos de los mascarones del Pilar de Carlos V.

Análisis Iconológico: Es una sucesión de criaturas, dos criaturas de la noche que se suceden y que nos dan la sensación de la fantasmagoría y de personificación. Han cobrado vida y se convierte en personas de la noche, de piedra.

Minutaje: 0:08:53

Duración:5”

Planificación: Primer plano cara de los mascarones, casi personificación.



Fig. 193. González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva: plano centrado a modo de primera plano del rostro de una persona..

Iluminación: luz noche, con una linterna se producen efectos de luz que parecen darle vida a la criatura pétrea.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música aparición de cuento, sonidos electrónicos. Voz en off que termina la frase “... oíd al Federico de la Tierra”

P.70 Detalle puerta de madera.

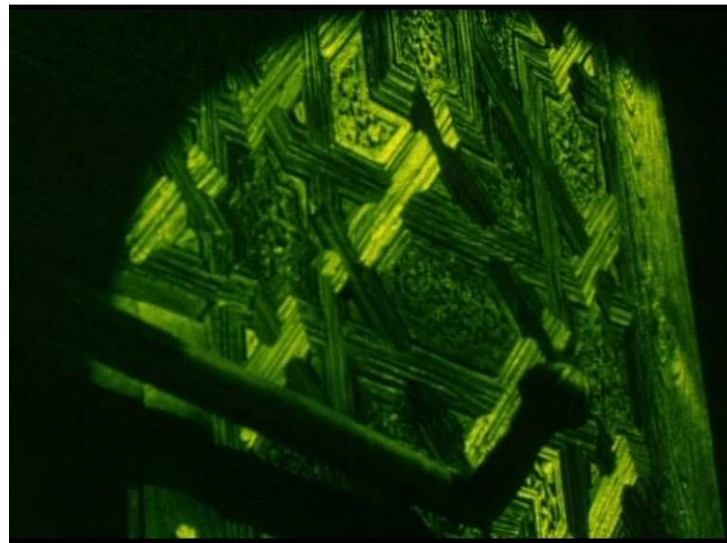


Fig.194 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: La presente imagen se trata del detalle de una puerta de madera con un cerrojo de hierro que la atraviesa, entre los grabados de la madera parece intuirse una estrella de David.

Análisis Iconológico: En esta imagen volvemos a encontrarnos una especie de imagen imposible donde nos recuerda a primera vista a un laberinto formado por figuras arboladas. La sombra que sobre la puerta se forma es una especie de arcada como si fuera una puerta que se abre hacia un mundo de figuras talladas en la madera.

Minutaje: 0:08:53

Duración: 2''

Planificación: Plano detalle de la talla en madera de una de las puertas de la Alhambra.

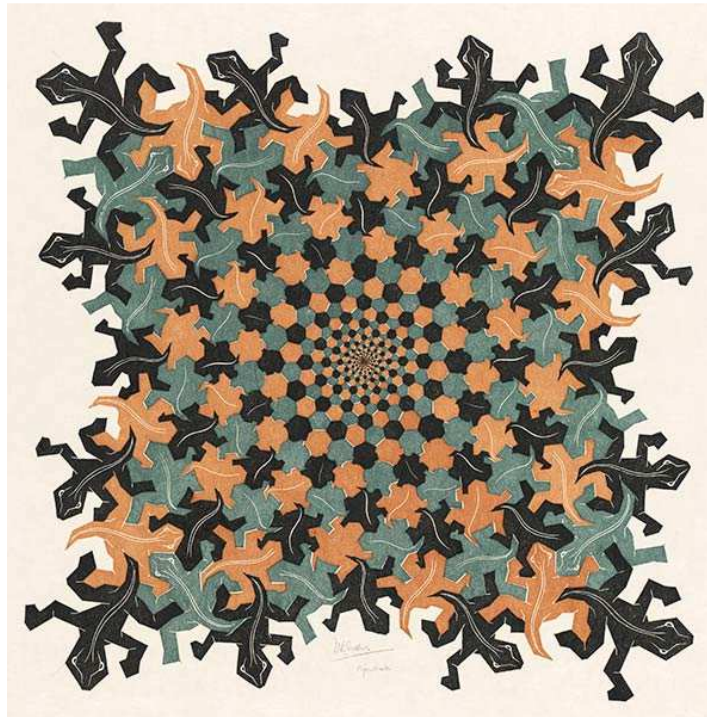


Fig. 195. Escher, M.C (1939) *Development II, Granada*. . [Woodcut], 45,5 x 45,5 cm. Gallery of Escher. http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Worlds Recuperado 12 de mayo de 2015.



Fig. 196., Escher, M.C (1939) *Development II, Granada*.. [Woodcut], 45,5 x 45,5 cm. Gallery of Escher. http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Worlds Recuperado 12 de mayo de 2015.

Perspectiva: La diagonal que se forma en la parte inferior de la puerta nos parece un balcón al que podemos asomarnos para acceder a los secretos de la Alhambra.

Iluminación: noche, iluminado.

B/N o color: verde.

www.mcescher.com

Códigos sonoros: Se escucha flamenco y el sonido del agua.

P.71 Puerta de la Alhambra.

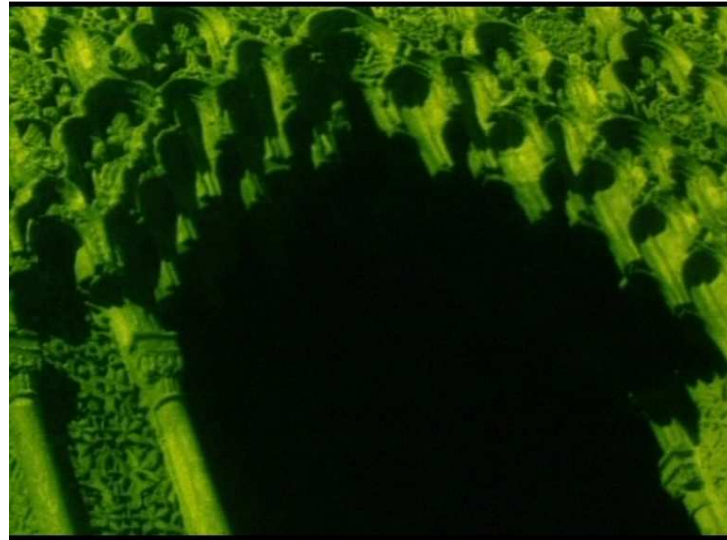


Fig.197 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante una perspectiva diagonal de una de las arcadas del Patio de los leones de la Alhambra.

Análisis Iconológico: En este plano accedemos a una Alhambra fantasmagórica, quizás la Alhambra verdadera a la que se accede desde lo más profundo de los estanques.

Minutaje: 0:09:00

Duración: 2''

Planificación: Plano detalle de la arcada de la Alhambra.

Perspectiva: Plano diagonal con perspectiva desde el Patio de los leones.

Iluminación: luz noche.

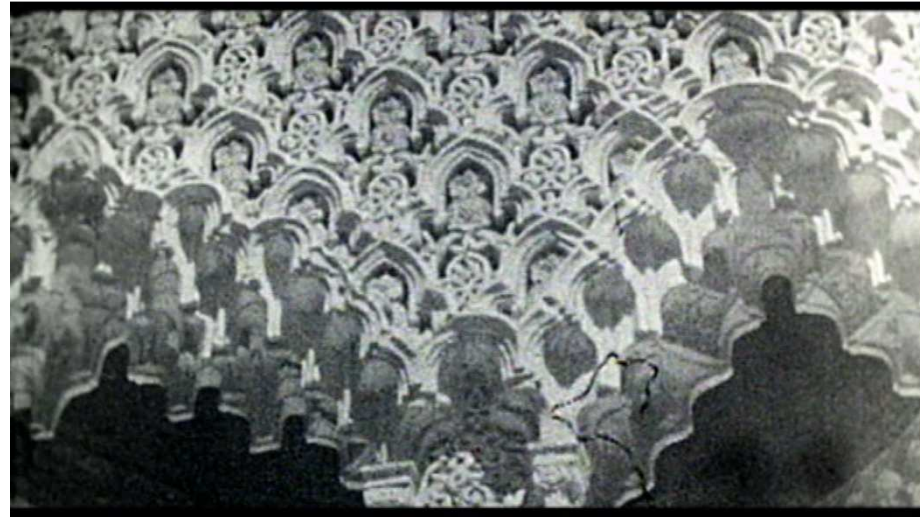


Fig 198 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

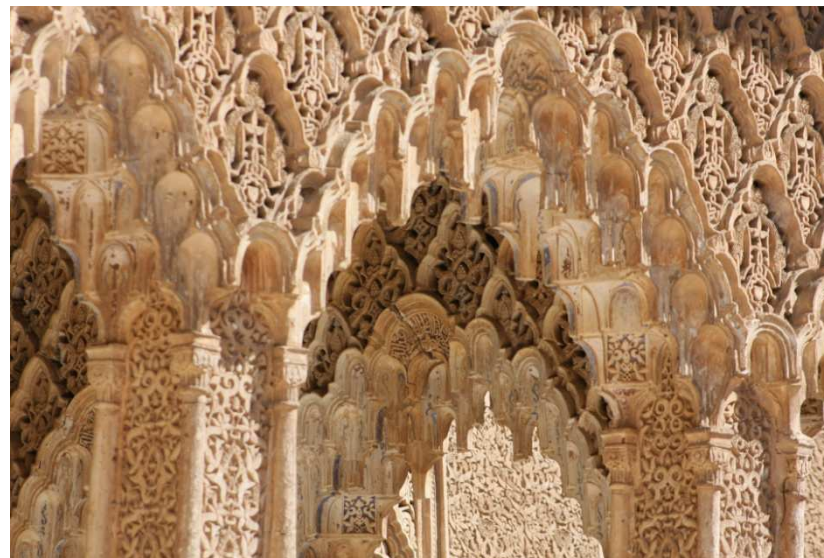


Fig 199 González, Y. (2011). *Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Sonido de agua, se escucha música flamenca.

P.72 Agua cae en cascada.

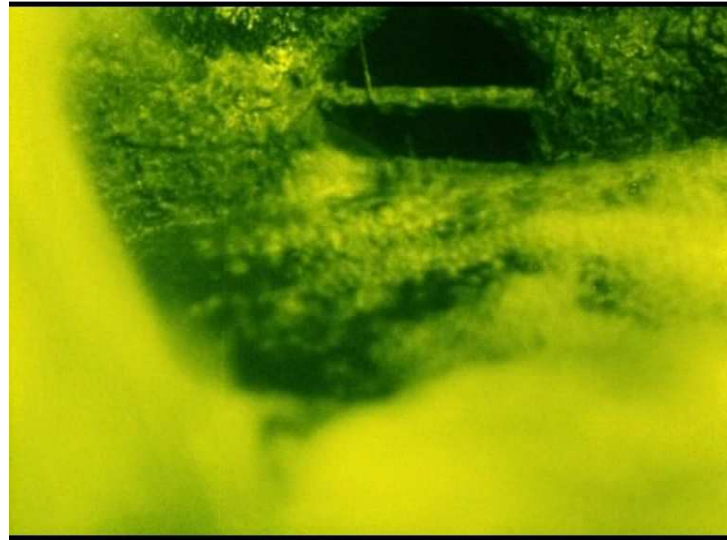


Fig.200 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig 201 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Plano detalle de uno de los sumideros de la Alhambra, por donde se va el agua de las fuentes a lo más profundo de la tierra.

Análisis Iconológico:

Nos muestra una imagen del agua que se va por uno de los sumideros. Muchos de los sonidos de las fuentes que se nos presentan, realmente son imágenes de aguas que se van por los desagües.

Minutaje: 0:09:02

Duración:11”

Planificación: Plano detalle del agua saliendo por los sumideros.

Perspectiva:

Estamos dentro del agua y observamos cómo se va por un agujero en la parte superior del cuadro.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: Verde

Códigos sonoros:

sonido de flamenco y sonido de agua.

P.73 Flores.



Fig.202 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de Margaritas, tal vez el primer plano del plano 3, plano día que veíamos con anterioridad.

Análisis Iconológico:

Nos encontramos ante la importancia de la simbología de las margaritas en el autor. De la llamada de la primavera y de las flores.

Minutaje: 0:09:13

Duración:5”



Fig. 203 (Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar.)

Planificación:

Primer plano de margaritas, forman una línea diagonal en la parte superior del cuadro.

Perspectiva:

Las dos Margaritas principales forman una línea diagonal superior.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música flamenco, sonido de agua.

P.74 Hombre mano.



Fig.204 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig 205 (Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar).

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante una imagen un tanto fantasmagórica que nos remite a una criatura que se encuentra dentro del fondo de las aguas del estanque.

Análisis Iconológico:

Parece como si en el plano 34 esa mano hubiese hipnotizado a nuestro protagonista y lo hubiese arrastrado hacia las profundidades de los estanques.

Minutaje: 0:09:18

Duración: 2”

Planificación:

Nos encontramos ante un primer plano de la cara y la mano

Perspectiva:

La figura está en el margen inferior del plano, la mano a la derecha hace que ocupe el principal peso del cuadro de la imagen.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: música parecida a la de un cuento y sonido de agua.

P.75 Niña verde efecto agua.



Fig.206 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un primer plano detalle de la niña, reflejada en el agua..

Análisis Iconológico:

Del mismo modo que en el plano anterior hemos podido ver al hombre sumergido en las profundidades del estanque ahora vemos a la niña que también está en proceso de hipnosis en los planos anteriores como hemos podido ver en el plano 52)

Minutaje: 0:09:20

Duración:1”



Fig.207 (Figura: corresponde al plano 52 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Planificación:

Primer plano de la cara de la niña sumergida en el estanque.

Perspectiva:

La niña mira hacia abajo. El peso del cuadro parece recaer en la parte inferior del mismo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música de cuento, sonidos de fondo.

P.76 Nenúfares.



Fig.208 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano cerrado de los nenúfares que pueblan los estanques.

Análisis Iconológico:

Con anterioridad a este plano hemos hablado de la importancia de los nenúfares. Además del gran significado de sus flores que abren por la noche. Lo que demuestra que también son criaturas que forman parte de la verde locura de la luna.

Minutaje: 0:09:21

Duración: 7”

Planificación: Plano cerrado de los nenúfares en el estanque.



Fig. 209 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Perspectiva:

Los nenúfares parecen inscribir un camino de baldosas ascensionales que nos llevan a un plano superior.

Iluminación: luz noche, iluminado con focos.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música Manuel de Falla, mezclada con diversos sonidos. Una voz en off que dice “Campanas tocando a fuego dejan al cielo sin aire...”.

P.77 Estanque con Nenúfares.



Fig.210 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle más abierto que anterior donde vemos los bordes del estanque y además nos encontramos con las nubes reflejadas en el agua.

Análisis Iconológico:

Este es un plano muy parecido al 59, en el que vemos el borde del estanque de la Alhambra con los nenúfares, pero en esta ocasión vemos como plano superpuesto el de un cielo, se confunde el agua o nos da la sensación que dentro del estanque también nos encontramos con las nubes.

Minutaje: 0:09:28

Duración:7”



Fig. 211 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Planificación:

Plano general del estanque con los nenúfares.

Perspectiva:

Las líneas de fuga del borde del estanque, así como las nubes nos parecen intuir un camino ascensional hacia el cielo.

Iluminación: luz noche, iluminación con focos.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música Manuel de Falla. Diversos sonidos. “...un techo de peces blancos te convierten...”

Este texto que recita la voz en off nos recuerda al poema de Federico García Lorca que escribe a San Miguel dónde dice:

En los recodos del aire,

Cruje la aurora salobre.

Un cielo de mulos blancos

Cierra sus ojos de azogue

Dando a la quieta penumbra

Un final de corazones

(García Lorca, Romancero Gitano, 1928)

Si además tenemos en cuenta que Val del Omar en el texto anterior dice, escuchad al Federico de la Tierra. En este texto tenemos la oportunidad de oírle.

No debemos olvidar que la obra de Val del Omar bebe de las mismas fuentes de las que bebía Federico García Lorca. Es más fácil entender a Val del Omar si se atiende a Lorca.

P.78 Ciudad y Alhambra.



Fig.212 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

A través de un efecto de truca parece que vemos la Alhambra enmarcada en una especie de arco realizado con sombras.

Análisis Iconológico:

Con este plano tenemos la sensación de que la propia Alhambra se encuentra sumergida en el fondo del estanque y se nos muestra como tal.

Minutaje: 0:09:35

Duración: 8”

Planificación: Plano General de la Alhambra tomada desde lo alto.



Fig. 213 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

La línea del Horizonte en la tercera línea horizontal superior nos divide en plano en cielo y tierra.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música de Manuel de Falla diversos sonidos. La voz en off termina la frase que viene arrastrando de los dos planos anteriores “... en estanque”.

P.79 Agua surcos de caída.

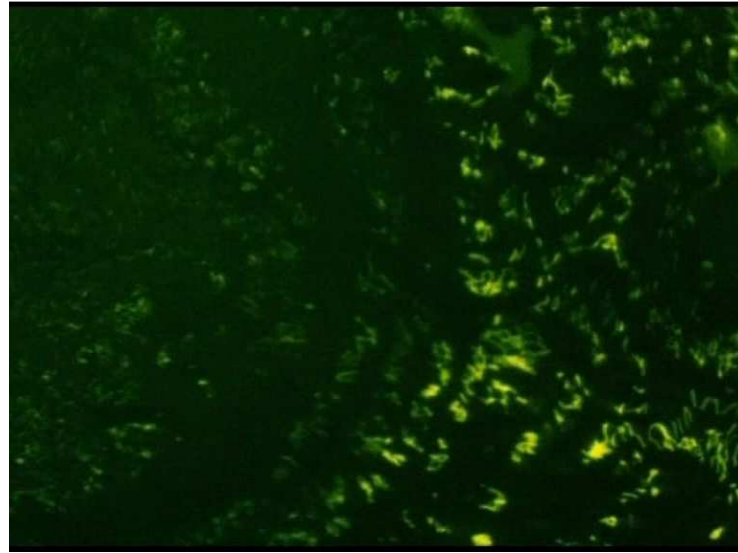


Fig.214 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de los surcos del agua de una de las fuentes.

Análisis Iconológico:

De nuevo nos encontramos con un plano detalle del surco que forma el agua al caer, en esta ocasión nos encontramos ante un plano de caída más brusca con respecto a el plano 34 que tenía una caída con unos surcos más pausados.

Minutaje: 0:09:43

Duración:8”

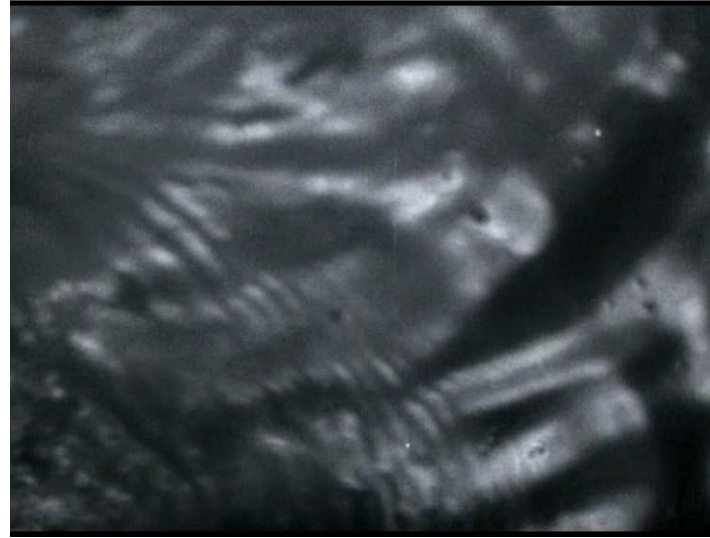


Fig. 215 (Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Planificación:

Plano detalle de surcos de agua con caída de izquierda a derecha como en el plano 34 de la misma cinta.

Perspectiva: Las surcos nos llevan de la izquierda a la derecha.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música Manuel de Falla, sonidos diversos.

P.80 Peces nadando.



Fig.216 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

En anteriores ocasiones hemos comentado la importancia de los peces, en este plano vemos unos peces más grandes ya que nos encontramos ante un plano más cerrado.

Análisis Iconológico:

Los peces son los principales seres vivos que pueblan los estanques donde nos encontramos sumergidos. A los que se asoman las criaturas.

Minutaje: 0:09:51

Duración:3”

Planificación: Primer plano peces en estanque.

Perspectiva: Las peces nadan por todo el cuadro.

Iluminación: luz noche.



Fig. 217 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas



Fig 218 (Figura: corresponde al plano 9 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música Manuel de Falla, diversos sonidos.

P.81 Plano Torres Alhambra.



Fig.219 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de uno de los tejados de los Palacios de la Alhambra cercanos al Palacio de Carlos V.

Análisis Iconológico: Este plano nos sumerge la Alhambra en el fondo de los estanques y de la que parece que vemos asomar lo más alto de los tejados.

Minutaje: 0:09:54

Duración: 1”

Planificación: Primer plano torre de la Alhambra.

Nos recuerda la ascensión con la verticalidad de los cipreses.



Fig 220: González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva: Ascensional con la verticalidad de los cipreses y la convergencia de las líneas de los tejados...

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música de Falla, diversos sonidos.

P.82 Niña verde efecto agua.



Fig.221 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un primer plano en el que la niña, nuestra protagonista de la noche se encuentra sumergida en las aguas.

Análisis Iconológico:

En este plano la niña se encuentra sumergida en el agua, ya está atrapada por las profundidades del sueño de la noche, de la verde locura de la luna y atrapada por los estanques de la Alhambra.

Minutaje: 0:09:55

Duración:2”



Fig 222 (Figura: corresponde al plano 75 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar”

Planificación: Primer plano cara de la niña distorsionada por efecto agua.

Perspectiva:

Los ojos cerrados de la niña y la mirada hacia el fondo nos evoca un mirar hacia abajo, adentrarnos en lo más profundo. Aunque la cara ocupe todo el cuadro. Pesa más la imagen en la parte inferior del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música de Falla diversos sonidos de agua.

P.83 Cara hombre verde.



Fig.223 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de la cara del hombre también protagonista de la noche con la cara totalmente distorsionada. Utiliza una lente de desbordamiento de la propia imagen.

Análisis Iconológico: Estamos ante el rostro de un hombre con una gran sonrisa, nos parece bastante forzada. Llama la atención que se trate exactamente del mismo plano que el 46 aunque cambie la intensidad del verde, en esta ocasión más oscuro.

Minutaje: 0:09:57

Duración: 3''

Planificación: Primer plano de la cara del hombre el mentón nos marca el margen inferior del cuadro.



Fig. 224 L'Herbier, M. (1921) *El dorado*. [DVD]. Largometraje B/N. París: Gaumont.

Perspectiva: La sonrisa marca una línea horizontal y la mirada también, debido al desbordamiento de la imagen, pero también la inclinación de la barbilla nos lleva hacia arriba.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música de cuento, diversos sonidos.

P.84 Estanque de peces.

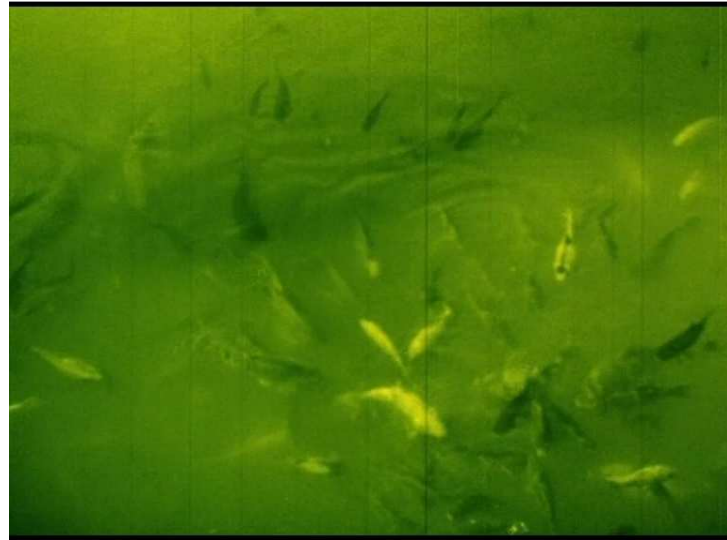


Fig.225 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 226 (Figura: corresponde al plano 9 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Plano de banco de peces que van hacia el pan que les tiran para realizar el plano. Nos remite a la misma simbología del pez que ya hemos comentado en el plano 9 de la obra.

Análisis Iconológico:

Los peces vuelven a intuirse como los seres vivos protagonistas del estanque.

Minutaje: 0:10:00

Duración:3”

Planificación:

Plano picado de los peces en estanque.

Perspectiva: Los peces se concentran en el margen inferior derecho del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música de cuento y diversos sonidos.

P.85 Cara niña reflejada en estanque.



Fig.227 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

En el plano 82 observamos el momento en que la niña se adentra en el agua, aquí ya la vemos sumergida en las mismas con los efectos de agua que conllevan.

Análisis Iconológico: Niña sumergida en las profundidades del agua

Minutaje: 0:10:03

Duración:10”

Planificación:

Primer plano cara de la niña sumergida en el agua, también vemos un poco los hombros donde intuimos el vestido de gitana. Este plano está pasado por la truca del laboratorio de Val del Omar, con los filtros de agua.



Fig 228 (Figura: corresponde al plano 82 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar)

Perspectiva:

Aunque la niña ocupa todo el plano, la posición del cuadro nos lleva hasta la parte superior del mismo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Música flamenco, mezclada con música de cuento, diversos sonidos mezclados.

P.86 Partal reflejado en estanque.



Fig.229 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Plano del partal reflejado en el agua, aunque como podemos apreciar en la imagen tomada para la presente investigación la imagen no está reflejada sino que es la propia imagen del partal que tras efectos de truca da la sensación de que está reflejada. En la imagen de la derecha vemos la imagen reflejada.

Análisis Iconológico:

De nuevo nos da la sensación de encontrar la Alhambra dentro del agua, nos enseña el Palacio sumergido.

Minutaje: 0:10:13

Duración: 6”



Fig. 230 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Planificación: Plano contrapicado Torre del Partal reflejada en estanque, efecto truca.

Perspectiva: Las imagen nos remite hacia arriba, con la verticalidad de los arcos, palmera y torre.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Sonido de pájaros y se escucha una voz en off que dice “Siempre...”.

P.87 Alhambra reflejada en estanque.



Fig.231 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos de nuevo ante la imagen de la Alhambra reflejada en el agua. Concretamente el Patio de los Arrayanes.

Análisis Iconológico: Como podemos observar la imagen tomada por Val del Omar no es la reflejada (la reflejada la podemos ver arriba a la derecha donde se observa la Alhambra reflejada y vemos que está invertida y no es el mismo efecto que el de Val del Omar), toma la imagen real y luego hace el efecto verde y de agua.

Minutaje: 0:10:19

Duración: 4”

Planificación: Plano contrapicado de la Alhambra.



Fig. 232 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Perspectiva: Las torres nos remiten a la ascensión y las arcadas también.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: sonidos de pájaros y la voz en off continúa diciendo “...se naufraga siempre...”

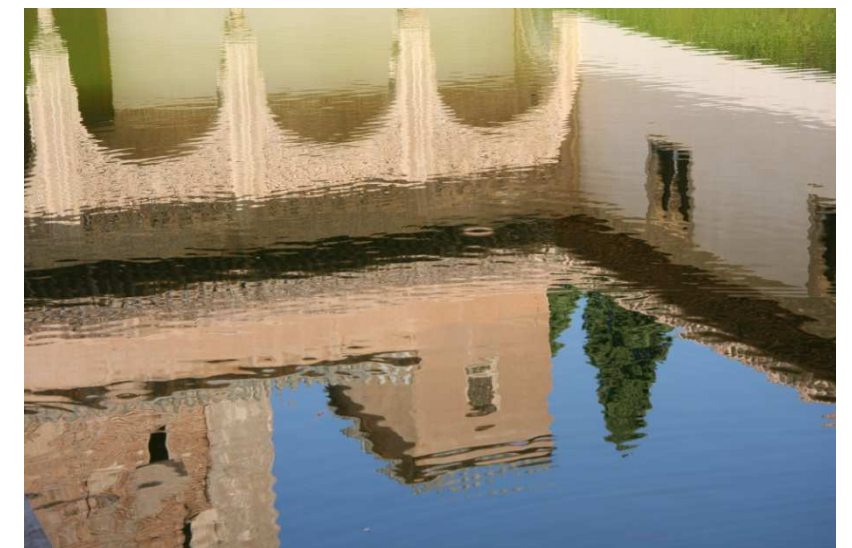


Fig. 233 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

P.88 Alhambra reflejada en estanque.

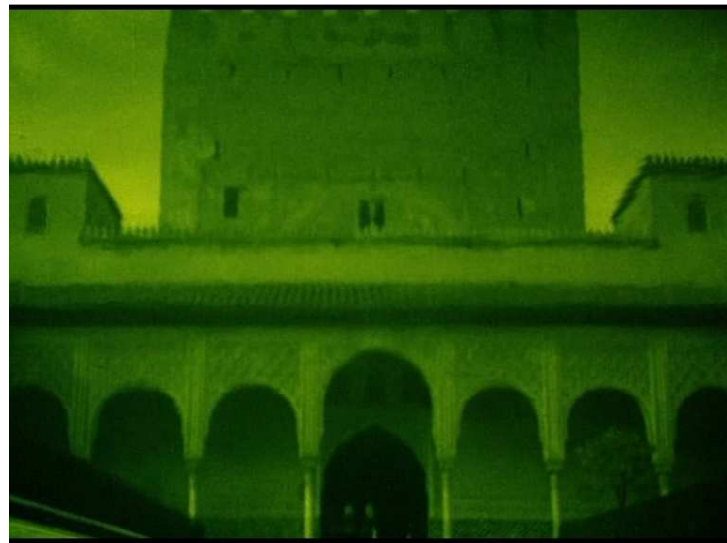


Fig.234 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Volvemos a encontrar la apariencia de la imagen reflejada en el agua. Concretamente el patio de los arrayanes. Pero como vemos por comparación con la figura de la derecha se trata de una imagen real y la sensación de estar reflejada en el agua.

Análisis Iconológico: El Palacio dentro del agua

Minutaje: 0:10:23

Duración:10”

Planificación: Plano contrapicado del Palacio.

Perspectiva: Arcadas centradas, con el punto de fuga en la puerta de entrada y las líneas ascensionales de la torre.

Iluminación: luz día.



Fig. 235 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Escuchamos una oración árabe que Val del Omar tuvo la ocasión de grabar en una de las visitas. También escuchamos sonido de pájaros y la voz en off que continúa la frase que viene de los planos anteriores “...dice una voz razonable en el Palacio del agua una oración...”.

P.89 Imagen reflejada de la Alhambra.

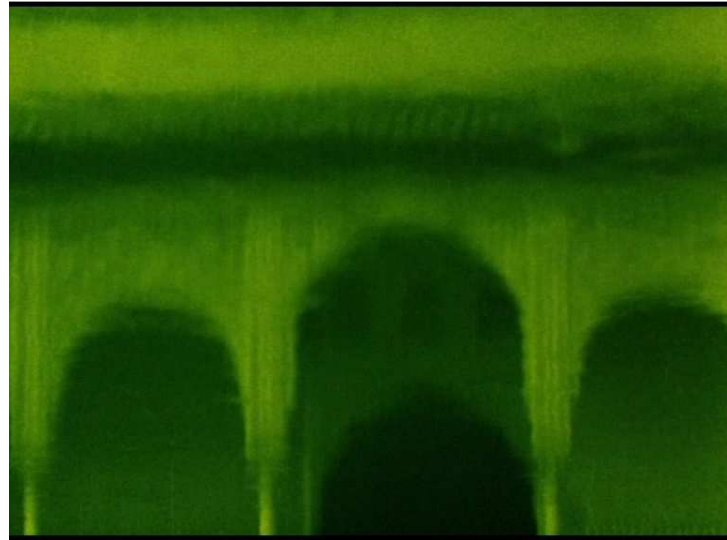


Fig.236 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de una de las arcadas del estanque. Del Patio de los Arrayanes. Como vemos en la imagen de la derecha no se trata del propio reflejo sino de una realidad generada en la truca.

Análisis Iconológico:

Las estanques de la Alhambra como espejo de la vida.

Minutaje: 0:10:33

Duración:6”

Planificación: Plano detalle de la arcada, superpuesto el reflejo del agua y el efecto verde.

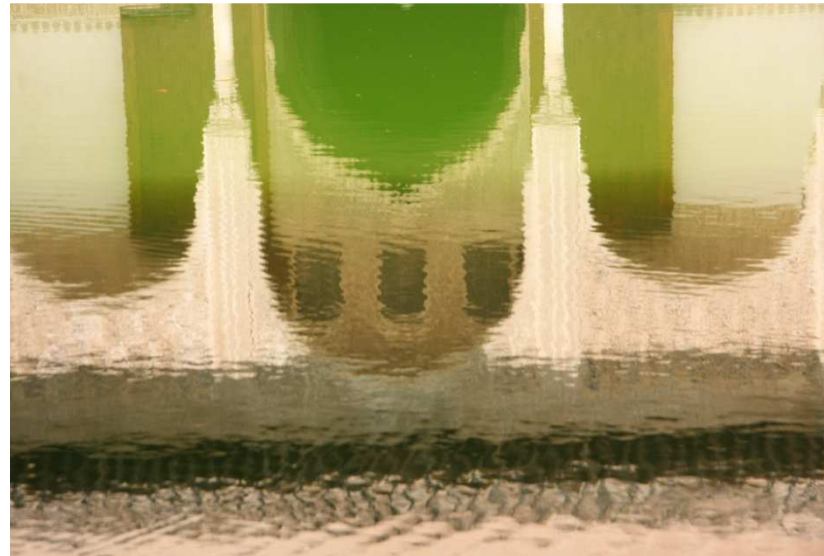


Fig. 237 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

Los pilares de los arcos nos marcan líneas verticales ascendentes, y el tejado una línea de horizonte muy elevada.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Continúa la oración árabe y termina la voz en off diciendo “...sobresale...”.

P.90 Puerta.

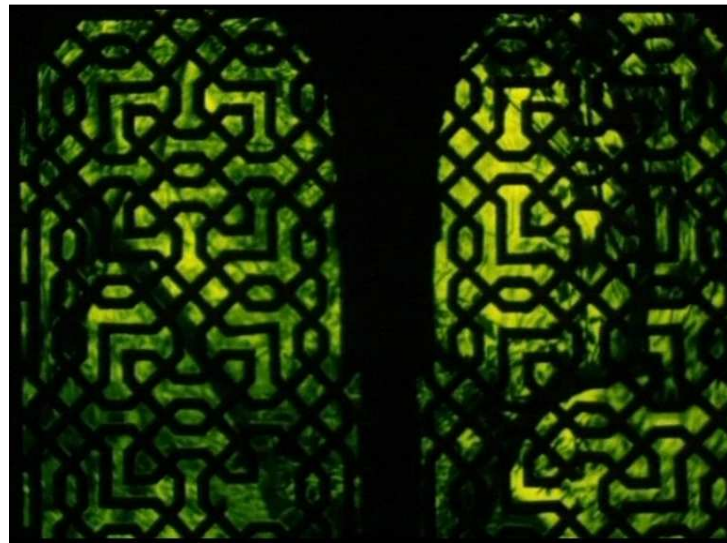


Fig.238 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Celosías de madera con imágenes geométricas.

Análisis Iconológico:

Imágenes geométricas

Minutaje: 0:10:39

Duración: 4”

Planificación:

Plano detalle de las celosías de una puerta.

Perspectiva:

El enrejado de la madera nos da la sensación de verticalidad, es una unidad ascendente.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde



Fig. 239 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

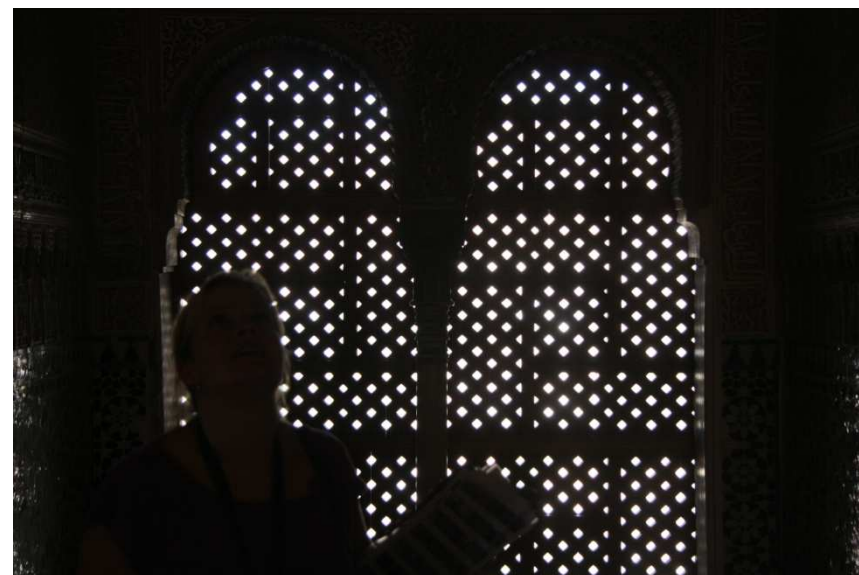


Fig. 240 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Códigos sonoros:

Continúa la oración árabe de los planos anteriores.

P.91 Estrella de David en Celosía.

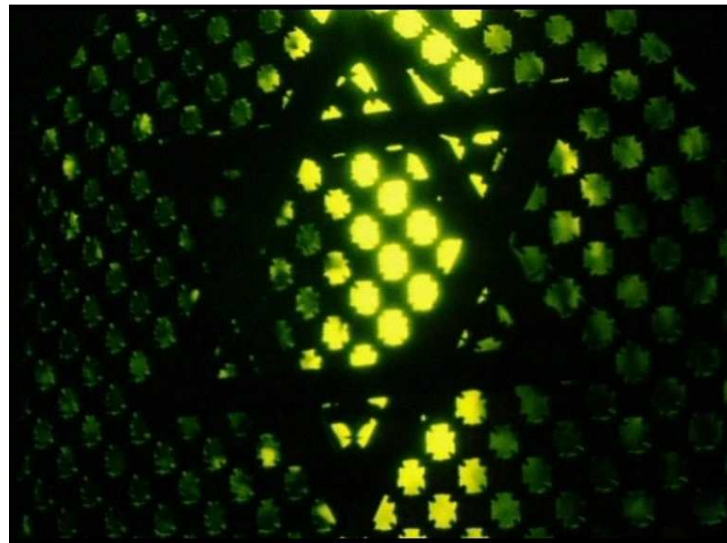


Fig.241 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Estrella de David inscrita en la celosía de una ventana.

Análisis Iconológico:

El significado de la imagen de la Estrella de David, presente en la Alhambra y en la imaginería de Val del Omar, se repite en la celosía y en las piedras del suelo del plano 36.

Minutaje: 0:10:43

Duración:2''

Planificación:

Primer plano de la celosía, con el detalle de la Estrella de David, centrada.

Perspectiva: La estrella nos recuerda un motivo vertical por la posición de la punta superior e inferior



Fig. 242 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Fig. 243 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros: Oración árabe que continúa de planos anteriores.

P.92 Detalle boca hombre.



Fig.244 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 245 (Figura: corresponde al plano 83 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Plano detalle de la boca del protagonista.

Análisis Iconológico:

Plano detalle del plano más general que ocupaba el plano 83 de la obra.

Minutaje: 0:10:45

Duración:3”

Planificación: Plano detalle de la boca.

Perspectiva:

La boca describe una línea horizontal en la boca del hombre.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Continúa oración árabe.

P.93 Reflejo sauce en agua.



Fig.246 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Reflejo del sauce en el agua.

Análisis Iconológico:

En este plano se refleja el sauce en el agua pero a diferencia del plano 25, este sauce tiene hojas, se ha grabado en primavera o en verano. En cambio el del plano 25 corresponde a una filmación de Otoño-invierno.

Minutaje: 0:10:48

Duración:9”

Planificación: Reflejo sauce en el agua.



Fig. 247 (Figura: corresponde al plano 25 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Perspectiva:

La línea de fuga que forma el borde del estanco nos da una sensación ascensional.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Continúa la oración árabe.

P.94 Cascada de agua.



Fig.248 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

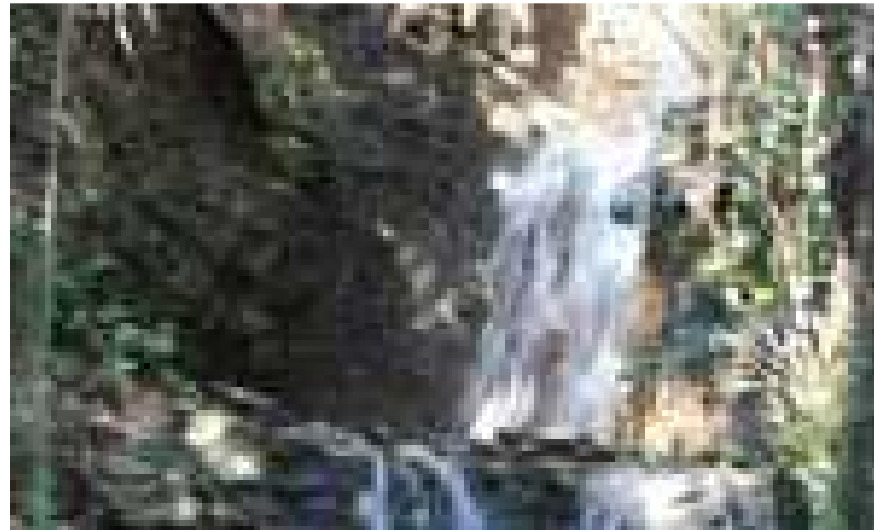


Fig. 249 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Agua cae en cascada.

Análisis Iconológico:

el agua que brota es símbolo de fuerza.

Minutaje: 0:10:57

Duración: 6''

Planificación:

Primer plano del agua brotando.

Perspectiva:

La caída del agua hacia abajo nos lleva a la parte inferior del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Sonido de agua cayendo en cascada.

P.95 Ciprés por encima de la Alhambra.



Fig.250 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Cipreses que sobresalen de los tejados, que nos llevan directamente hacia el cielo.

Análisis Iconológico:

La naturaleza del ciprés trasciende toda obra del ser humano y asciende hacia el cielo

Minutaje: 0:11:03

Duración:6”

Planificación:

Plano detalle de tejado y de dos cipreses que sobrepasan los mismos en dirección al cielo.



Fig. 251 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

Los dos cipreses marcan líneas ascensionales.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música flamenco de Manuel de Falla, sonidos diversos.

P.96 Jardines de la Alhambra.



Fig.252 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 253 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

ciprés y palmera, plantas muy presentes en Granada.

Análisis Iconológico:

Importancia de la vegetación de Granada.

Minutaje: 0:11:09

Duración:3”

Planificación:

Plano general de palmera y ciprés.

Perspectiva:

Verticalidad proporcionada por los dos árboles de cada especie.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música de Falla y diversos sonidos.

P.97 cielo nubes que pasan.



Fig.254 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 255 (Figura: corresponde al plano 41 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Las nubes se suceden en el cielo de Granada.

Análisis Iconológico:

Las nubes que pasan nos recuerdan la fugacidad y el paso del tiempo.

Minutaje: 0:11:12

Duración:4”

Planificación:

Plano de nubes que pasan. Time laps del cielo.

Perspectiva:

el movimiento nos lo dan las propias nubes al pasar en este Time Laps.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música Manuel de Falla, sonidos diversos.

P.98 Fuente.



Fig. 256 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 257 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Fuente del Generalife de la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Esta fuente es muy parecida a una que había en el pueblo de los abuelos maternos de Val del Omar, Torvizcón. Fuentes cercanas al autor nos aseguran que cada vez que salía un fotograma con esta imagen Val del Omar hablaba de su abuelo materno, la persona de su familia por la que sentía afecto y de la única que hablaba.

Minutaje: 0:11:16

Duración:5”

Planificación:

Plano General fuente del Generalife de Granada.

Perspectiva:

Línea ascendente formada por el pedestal de la fuente.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música de Manuel de Falla.

P.99 Cielo que pasan nubes.



Fig 258 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 259 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante la montaña de Sierra Nevada.

Análisis Iconológico:

Nos encontramos ante la imagen de Sierra Nevada, donde comienza todo. El agua que llega a las fuentes de la Alhambra. El origen de todo

Minutaje: 0:11:21

Duración:5”

Planificación:

Plano General de la Sierra.

Perspectiva:

Línea horizontal superior con las montañas en el horizonte superior.

Iluminación: luz día.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música de Manuel de Falla, sonidos diversos.

P.100 Nenúfares.

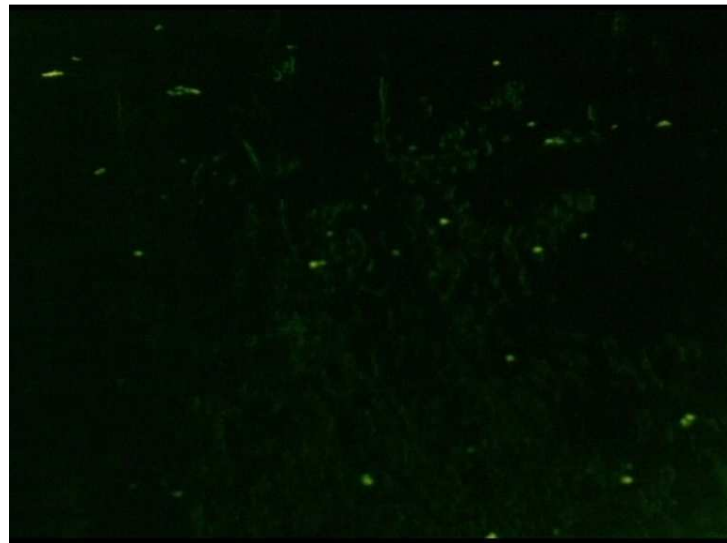


Fig.260 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 261 (Figura: corresponde al plano 76 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Plano de Nenúfares.

Análisis Iconológico:

En este plano nos encontramos de nuevo el estanque con nenúfares aunque en esta ocasión está más oscurecido.

Minutaje: 0:11:26

Duración: 3”

Planificación:

Primer plano estanque con nenúfares.

Perspectiva:

Apreciamos nenúfares por todos los lados del plano.

Iluminación: luz noche.

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música Manuel de Falla, sonidos diversos

P.101 Vista general de Granada.



Fig.262 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano de Granada desde la Alhambra, al fondo vemos la ermita de San Miguel.

Análisis Iconológico:

Vista de Granada como ya hemos podido apreciar en planos día anteriores como en el 43, aunque en esta ocasión un poco más abierto el plano.

Nos encontramos ante el último plano verde de la obra. Donde se pasa de la noche al día.

Minutaje: 0:11:29

Duración:30”



Fig. 263 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Planificación:

Time laps de la ciudad donde se pasa a negro.

Perspectiva: La ciudad queda a los pies y san Miguel alto parece ser el cielo.

Iluminación: luz día que acaba en noche

B/N o color: verde

Códigos sonoros:

Música Falla, sonidos diversos. Voz en off dice “Pasó la verde locura de la luna, ahora con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas”. Es la primera vez que un texto se dice en un mismo plano.

P.102 Segundo Montañas.



Fig.264 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Amanece en Sierra Nevada.

Análisis Iconológico:

A la noche le sucede el día. Amanece en Sierra Nevada. Amanece un nuevo día. Pero amanece con la razón y el origen de las aguas.

Comienza el despertar a un mundo nuevo donde el hombre ha de evolucionar a su estado e ultra conciencia, donde todo es luz y donde al fin se reencuentra con el cosmos, del que estaba expulsado.

El plano pesado, de líneas horizontales y bien apoyadas en la parte baja del cuadro hacen de este el momento de la luz y la estabilidad que llega tras la tempestad.



Fig. 265. Sorolla, J..(1910) Sierra Nevada en invierno, .02/1910. [Óleo sobre lienzo], 80 x 102 cm. Museo Sorolla.Madrid.<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=5759&inventory=00867&table=FMUS&museum=MSM> (12 de mayo 2015)



Fig.266 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Minutaje: 0:11:59

Duración: 3”

Planificación:

Plano fijo en el que Sierra Nevada aparece a contraluz en un tercio de pantallas dejando dos tercios de aire para un limpio cielo.en la superior del cuadro.

Perspectiva: Sierra Nevada marca un fortísima línea horizontal , quebrada por las montañas, pero en la que el negro del primer plano subraya con poderosa potencia.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Silencio.

P.103 Granada entre montañas.



Fig.267 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano fijo que acerca a Granada, despierta entre las montañas, bañanada entre la bruma de la mañana que se va retirando., nos va desvelando la nueva ciudad.

Análisis Iconológico:

Como la crisálida convertida al fin en mariposa que acaba de salir del encierro que le procura la transformación, así volvemos a ver las montañas, que ya no son las mismas, la luz del cielo, que ya no es la misma, y sobre todo, la ciudad de Granada, que tampoco será ya la misma. Precisamente asistimos en el plano al momento en que las primeras nieblas matutinas se retiran aun frías tras la noche para dejarnos descubrir la nueva ciudad.

Ha llegado el día, todo es lo mismo y sin embargo nada es igual. La creación del amanecer, única cada día nos brinda una nueva oportunidad.

"Quemaré el Partenón cada noche, para volver a levantarlo por la mañana"

Que diría su buen amigo Federico García Lorca. Porque en eso consiste precisamente la vida del creador: Rehacer el universo cada día y destruirlo cada noche para comenzar de nuevo.

Minutaje: 0:12:02

Duración: 10"

Planificación: Plano General, amanecer entre montañas, Time Lapse, amanecer.

Perspectiva: La montaña a contraluz en primer término, traza una diagonal ascendente de colosal potencia en el cuadro de izquierda a derecha.

En la mitad superior, el volumen de la niebla contrapone una etérea línea horizontal que dialoga con la brutal diagonal

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Silencio.

P.104 Mascarón.



Fig.268 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos volvemos a encontrar ante el mascarón del Pilar de Carlos V de la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Volvemos a encontrarnos con el mascarón de de la fuente del Pilar de CARlos V que ya conocimos en el plano 21.

Pero esta vez el rostro (porque ha dejado de ser mascarón para ser un rostro, es decir, con-alguien-detrás) , nos mira directamente a los ojos. Parece que estuviera animado, es decir, con ánima, tras lo sucedido durante la noche.

Si en los primeros planos las fuente parecían criaturas inertes y ciegas, incluso con las cuencas de los ojos vacías, ahora tenemos acceso a verlas como criaturas, despiertas y lúcidas. Estamos



Fig.269 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.270 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

fundiéndonos con el cosmos. Se trata de la razón de la piedra

Minutaje: 0:12:12

Duración:3”

Planificación:

Primer plano de los ojos y nariz del mascarón de la fuente del pilar de Carlos V.

Perspectiva:

Los ojos a la altura de los nuestros nos están mirando intensamente a los nuestros. Todo converge en este plano en la línea horizontal de los ojos. El arco cigomático de los mismos, las arrugas de la frente, el nacimiento del pelo y el volumen de las mejillas

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Silencio.

P.105 Arco que inscribe torre de la Alhambra.



Fig.271 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 272. Joaquín Sorolla, La torre de los siete picos en la Alhambra de Granada.. 02/1910. Óleo sobre lienzo, 80 x 102 cm. Museo Sorolla. Madrid <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=5759&inventory=00867&table=FMUS&museum=MSM> (12 de mayo 2015)

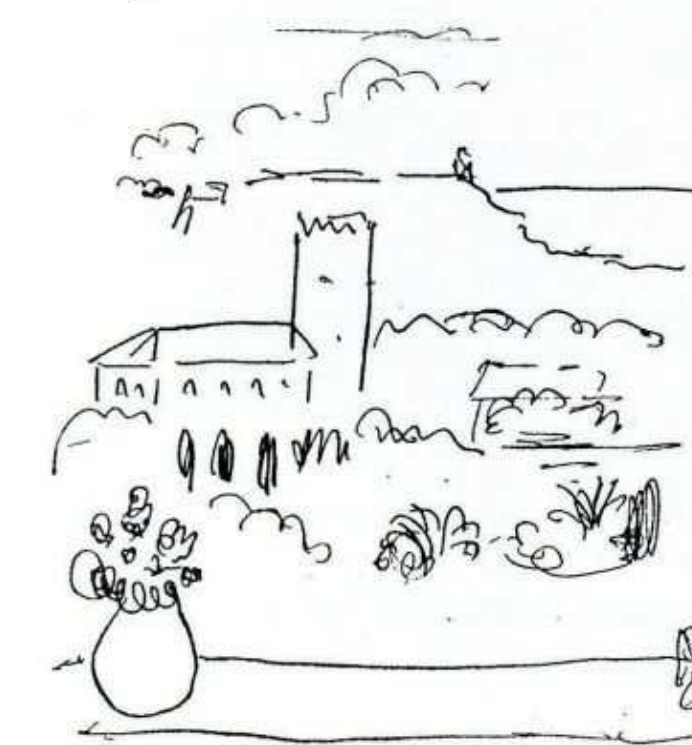


Fig. 273.Matisse, H. (1910) *Vue de la fenêtre*. [Dibujo]. Exposición “Matisse y la Alhambra (1910-2020). <http://www.alhambraGranada.org/es/info/noticiasdealahambra/exposicionhenrimatisse.asp> (12 de mayo 2015)



Fig. 274 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico:

Vista de la Alhambra (Torre de Comares) desde el interior de una estancia .o, en el patio del Partal, cuyo acceso no está abierto al público hoy en día, desde donde vemos la torre de Comares, la Alhambra vista desde la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Nos encontramos ante una de las ventanas del mirador del observatorio, en el patio del Partal, cuyo acceso no está abierto al público hoy en día, desde donde vemos la torre de Comares, la Alhambra vista desde la Alhambra.

Desde el observatorio (de ahí su nombre) se tienen privilegiadas vistas de todo el entorno, en todas direcciones. Un bonito lugar para com-prender y aprehender el universo. Un mundo luminoso se anuncia tras el hueco de la sala.

Y de nuevo una de las oportunidades que le brindaba la técnica por él desarrollada para poder acercar lugares lejanos: el objetivo de ángulo variable, porque ¿no es al fin y al cabo ésta otra manera de penetrar las cosas, de desvelar algunos de sus secretos?

Minutaje: 0:12:15

Duración: 1”

Planificación: Plano detalle del arco que inscribe torreón.

Perspectiva:

El arco nos lleva a enmarcar la torre. Pero precisamente por ello no ha podido centrar el tiro de cámara perpendicular al hueco, puesto que dicha operación dejaría la torre fuera de perspectiva. Así pues prepara un plano oblicuo a los paramentos del observatorio.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Silencio.

Dibujo realizado por Matisse de la Alhambra llamado "vue de la fenêtre" que recuerda el paso del pintor por Granada y que será una de la mas de cien piezas de la exposición "Matisse y la Alhambra (1910–2020)"

P.106 Ciudad amaneciendo.



Fig.275 Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

La ciudad amanece, de la oscuridad, nace el día.

Análisis Iconológico:

Espectacular time-lapse de la ciudad de Granad a vista de pájaro. Las tinieblas se retiran. Des-velan la nueva ciudad. Nueva porque lo son los ojos de quien la mira.

La luz del amancer, rasante provoca sombras en la ladera que cubren la ciudad completa. Cuando el sol levanta, realmente parecemos asistir a la representación de un mago que levanta su pañuelo.

La noche, da paso a la razón del día, a la oportunidad del nuevo amanecer.



Fig. 276 Marquez, I. (2008) *Granada*. [Fotografía]. Pentax *ist DL, f/6.7, 1/180 sec, 55mm (=82mm), ISO 200.<http://flickrriver.com/photos/59535752@N02/5500188792/>

Minutaje: 0:12:16

Duración:4”

Planificación: Plano General. Time Lapse de la ciudad amaneciendo.

Perspectiva: Toda la ciudad se encuentra en cuadro, dejando apenas una línea ligeramente curva de cielo, que nos situa cons respecto al horizonte.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música triunfal y campanillas.

P.107 Granada Amaneciendo.



Fig.277 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Granada amaneciendo con San Miguel Alto al fondo.

Análisis Iconológico:

Continúa la serie de Time-Lapses que nos muestran el amanecer en Granada. Toda una fiesta. Un cántico a la mañana. En esta ocasión las imágenes corresponden a la retirada de las sombras en el Albaicín coronado por San Miguel Alto. Se alejan las tinieblas y los fantasmas.

Minutaje: 0:12:20

Duración: 2”

Planificación: Time Lapse plano general ciudad amaneciendo.



Fig.278 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films.

Corresponde al plano 43 de la obra

Perspectiva: San Miguel Alto, arriba centrado, corona el amanecer.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: música de campanillas.

P.108 Amanecer desde la Alhambra.



Fig.279 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Observamos la secuencia del amanecer, ahora desde uno de los arcos de la Alhambra. En concreto desde uno de los arcos del Observatorio del Partal.

Análisis Iconológico: Continúa la historia del nuevo amanecer en la ciudad de Granad. En esta ocasión se nos muestra otra vista tomada desde el Observatorio, pero en un ángulo bien diferente. De nuevo la ciudad queda enmarcada por el arco de la sala (tal vez nuestro propio interior, el interior de nuestra propia piel que irremediablemente nos separa del mundo exterior).

Minutaje: 0:12:22

Duración: 5"

Planificación:



Fig. 280 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Plano fijo. Time Lapse, de la ciudad amaneciendo tomado desde uno de los arcos de la sala del Observatorio del Partal de la Alhambra.

Perspectiva: Desde el mirador de la Alhambra vemos el renacer de la ciudad. El encuadre es muy similar al del plano 105, aunque en esta ocasión se asoma al paramento contrario para lograr el encuadre de la ladera

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música arpegio de campanillas de aire mágico o triunfante.

P.109 Amanecer en las Casas de Granada.



Fig.281 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Detalle del plano anterior obtenido mediante zoom, o objetivo de ángulo variable.

Análisis Iconológico:

PLano posible únicamente gracias a la técnica, que permite acercarnos a un área concreta del plano anterior, donde, con más detalle continuamos descubriendo la ciudad, esta vez en una escala diferente que permite detenerse en nuevos detalles. Se intuye que la escala sigue una progresión de cercanía hacia el espectador.

Minutaje: 0:12:27

Duración: 5”



Fig 282. Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Fig.283 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films.

Plano 108

Planificación: zoom sobre las casitas del plano anterior.
Amanece en la ciudad de Granada.

Perspectiva: Las sombras van dando paso a la luz del día, se va bañando de luz la ciudad.

Sigue predominando la digonal ascendente de izquierda a derecha que en tantas ocasiones está presente a lo largo de la cinta

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la Música arpegio de campanillas de aire mágico o triunfal.

P.110 Amanecer sobre la Alhambra.



Fig.284 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Amanece en la Alhambra. Imagen tomada desde la acera del Darro.

Análisis Iconológico:

En el progresivo acercamiento de la escala universal a la escala humana se produce un cambio cualitativo. Se trata del primer plano tomado "desde afuera". La Alhambra vista desde la ciudad y no la ciudad desde la Alhambra. Además el punto de vista pasa de la posición aérea, cercana a la mirada de Dios, de arriba a abajo, a estar situado en el plano del suelo. Un plano situado a 1,70cm del suelo. La altura desde la que los humanos observan el mundo.

Minutaje: 0:12:32

Duración: 3''



Fig. 285 Fernandez-Ardavín, E. (1943). *Forja de Almas*. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI



Fig.286 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Figura:287 González, Y. (2014). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Planificación:

Plano Medio de la Alhambra, contrapicado desde la acera del Darro.

Perspectiva:

El plano contrapicado eleva la Alhambra hacia el cielo y nos acerca a la escala humana.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Música campanillas.

P.111 Campana del colegio Ave María.



Fig.288 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de la campana del colegio del Ave María donde vemos inscrito el lema “Todo para todos”.

Análisis Iconológico:

Este plano es una declaración de intenciones sobre Todo Para Todos de las escuelas del Ave María. Nos encontramos ante una declaración importante de valores sobre la importancia de la enseñanza y de la educación de los niños. Todo para todos, junto con Las Matemáticas de Dios son dos pilares importantes en los principios de José Val del Omar.

De la mano del Padre D. José Medina Villalba maestro y director durante 40



Fig. 289 Fernandez-Ardavín, E. (1943). *Forja de Almas*. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI

años del centro Ave María y de Casa Madre, además de director de la Revista Actitud Avemariana .en contestación a esta investigación nos va a dar a conocer el origen de la misma:

“La campana estaba colocada desde 1919, a la entrada del colegio, que fue cuando se compró el carmen de Salazar que D. Andrés le puso el nombre de Santa Isabel. El parral llegaba desde la portería donde estaba la campana, hasta el final del colegio, prácticamente. En la década de los setenta, se traslada al Carmen de San Juan, por reforma del edificio de entrada al colegio. Colgaba de un eucalipto que aún existe. Finalmente se trasladó al Carmen de Santa María, que es donde se encuentra actualmente.”³⁵⁰.

³⁵⁰ José Medina Villalba, mensaje de correo electrónico del 20 de mayo de 2015

Minutaje: 0:12:35

Duración: 6”

Planificación: Primer plano de campana repicando.

Perspectiva: Contrapicado, con la campana en el centro, debajo el lema Todo Para Todos.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático.

Códigos sonoros: No se escucha ningún sonido sólo la voz en off que dice “Borda el sol, flores de bulto...”.

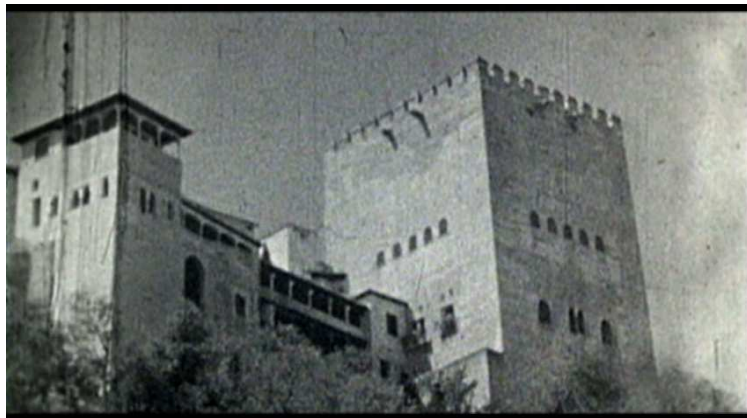


Fig. 290 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Fig. 291 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Fig. 292 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



P.112 Muro con luz.



Fig.293 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano de la que pudiera ser la casa de Val del Omar en Granada después de su casamiento con María Luisa Santos el 29 de diciembre de 1930.

Análisis Iconológico:

La fachada de piedra nos recuerda a la de la que pudo ser su casa en Granada después de su casamiento con María Luisa Santos.

Minutaje: 0:12:41

Duración: 4”

Planificación:

Plano detalle de la pared con ramas reflejadas.



Fig. 294 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva:

Plano contrapicado de la fachada.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

La voz en off continúa diciendo “...y derrama su alegría hasta el fondo del...”.

P.113 Niña bebiendo agua.



Fig.295 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un plano medio de una niña bebiendo de uno de los caños de la fuente de la Casa Madre del Colegio del Ave María.

Análisis Iconológico: Esta imagen es doblemente significativa, por un lado la niña está bebiendo el agua procedente de la sierra, está bebiendo el agua de la mañana y el agua de la nueva oportunidad por el renacer a una nueva conciencia. Pero además esta niña está bebiendo de la fuente de la Casa Madre del Colegio del Ave María, casa fundada por el Padre Manjón por lo que metafóricamente también está bebiendo las Matemáticas de Dios de su fundador. El que más da más tiene.

También contamos con la explicación del director de la casa madre en el momento de la grabación el padre D. José Medina:



Fig.296 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

“Este pilar se encontraba en el Carmen de Santa Ana, fue el cuarto carmen que compró D. Andrés Manjón, en pública subasta, ubicado a la salida de un antiguo caserón ya desaparecido, allí estaba el comedor escolar, el primer taller de lavandería, una clase y la vivienda de dos maestras, D^o Rosario García Bonilla y D^a Águeda Verde Gonzalo. Actualmente se encuentra una pista deportiva y las últimas clases del Colegio, próxima a la salida a Puente Quebrada. Más de una vez bebí agua en estepilar que tomaba el agua de la Acequia de San Juan. En la década de los setenta se trasladó donde está actualmente, muy próximo al letrero que he comentado, en el Carmen de San Juan, en el mismo paseo central debajo de la otra unidad de párvulos. Es un pilar tipo renacentista, con un mascarón y salidas con grifos. Solamente está como decorativo y

recuerdo de la época de Manjón. Encima del
mascarón está el anagrama del colegio.”³⁵¹

Minutaje: 0:12:45

Duración: 4”

Planificación:

Plano Medio de niña bebiendo agua en caño de la
fuente.

Perspectiva:

Los tres caños forman una línea de fuga que nos lleva
hacia la niña.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

La voz en off continúa diciendo: “...barranco. Quiere
besar...”

³⁵¹ José Medina Villalba, mensaje de correo electrónica del 20 de
mayo de 2015

P.114 Sierra Nevada.



Fig.297 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Volvemos a ver un plano de una vista de Sierra Nevada.

Análisis Iconológico:

La montaña nevada nos vuelve a recordar que es el comienzo de todo, de donde viene el agua.

Minutaje: 0:12:49

Duración: 4”

Planificación:

Plano General con zoom-in a la montaña de Sierra Nevada.

Perspectiva:

Sierra Nevada, la línea blanca de nieve que separa el cielo de la tierra y que a la vez está muy cerca de él.



Fig.298 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films. P.102

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

continúa la voz en off “...al prodigio que allí quedó bien sembrado...”

P.115 Cascada.



Fig.299 Val del Omar, J. (1953–55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Agua brota en forma de cascada, es el efecto del sol sobre las nieves de Sierra Nevada.

Análisis Iconológico: La razón de las aguas brota generosa

Minutaje: 0:12:53

Duración: 5”

Planificación: Primer plano de el agua cayendo en cascada.

Perspectiva: La cascada que cae con forma una línea descendente de caída en el cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

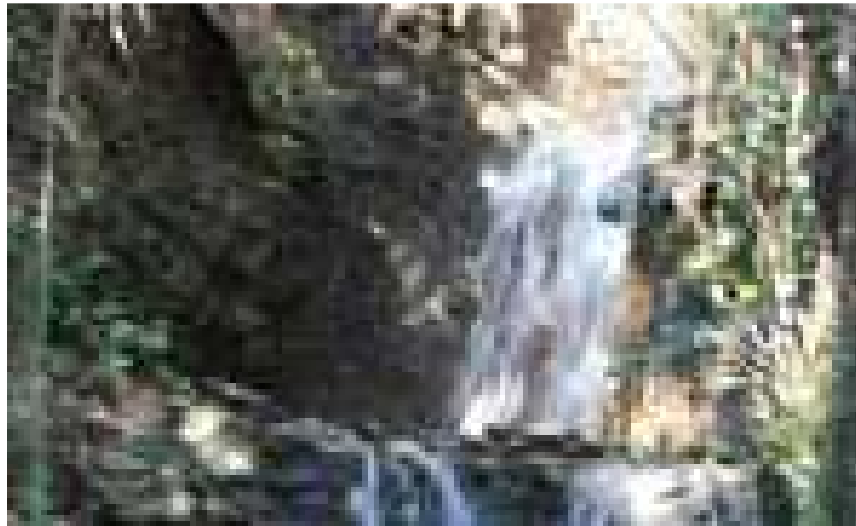


Fig. 300 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Códigos sonoros: continúa la voz en off “...al prodigio que allí quedó bien sembrado...”.

P.116 Imagen niña se acerca a cámara



Fig.301 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 302 (Figura: corresponde al plano 14 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Es la primera vez que vemos a esta otra niña, también nos parece bajo las chumberas del Albaicín.

Análisis Iconológico:

Este plano vamos de un general a un zoom in hacia la cara de la niña. Nos parece que va a ser una de estas criaturas salvadas por las Matemáticas de Dios del Padre Manjón y las Escuelas del Ave María, concebidas sobre todo para la educación de los niños gitanos del Albaicín.

Minutaje: 0:12:58

Duración: 4”

Planificación: Plano General de la ladera de la montaña, con la niña tenemos un zoom in hacia su cara.

Perspectiva: El peso del cuadro cae sobre la cara de la niña que la encontramos en la parte inferior del plano.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la voz en off diciendo “...a la luna y a plenas luces del día...”

P.117 Trompo y peonza.



Fig.303 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de dos tipos de trompos o peonzas. Bailan en lo que parece ser el borde de una fuente.

Análisis Iconológico: Val del Omar, y según sabemos por las declaraciones de las personas más cercanas a esta investigación. Decía que las personas estábamos en la tierra como peonzas, que dábamos vueltas pero sin saber por qué. Es el símil del baile repetido y monótono que no sorprende ni nos aporta nada nuevo. El autor en numerosas ocasiones nos lleva hacia elementos de la naturaleza o contruídos por el ser humano que están ahí y él nos los muestra dándole un verdadero sentido. Pero en el caso de estos elementos, Val del Omar los saca de su ideario personal, del gran significado que tienen para él y los introduce en la obra.

Minutaje: 0:13:02

Duración: 14”

Planificación: Primer plano de las peonzas, la cámara nos describe un paneo de seguimiento.

Perspectiva: Sobre la línea horizontal del borde de la fuente, giran las peonzas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: “...a jugarse a los gitanos con las pupilas abiertas...”

P.118 Surco de agua.



Fig.304 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: en esta ocasión nos encontramos un surco formado por la caída del agua que forma circunferencias absolutamente perfectas .

Análisis Iconológico: hasta este momento y cómo podemos comprobar en la imagen. Habíamos podido observar surcos de agua sobre todo quedando el caño a la izquierda del cuadro y yendo hacia la derecha del cuadro.

Es en este momento donde observamos la perfección y la belleza de la imagen que proporciona la caída de una gota de agua.

Minutaje: 0:13:16

Duración: 13”

Planificación: primer plano, zoom out de la caída del agua.

Iluminación: luz día.

Perspectiva: Contamos con un cuadro absolutamente centrado donde la gota de agua cae en el centro del mismo y se expande a lo largo del cuadro, formando círculos perfectos.



Fig. 305 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

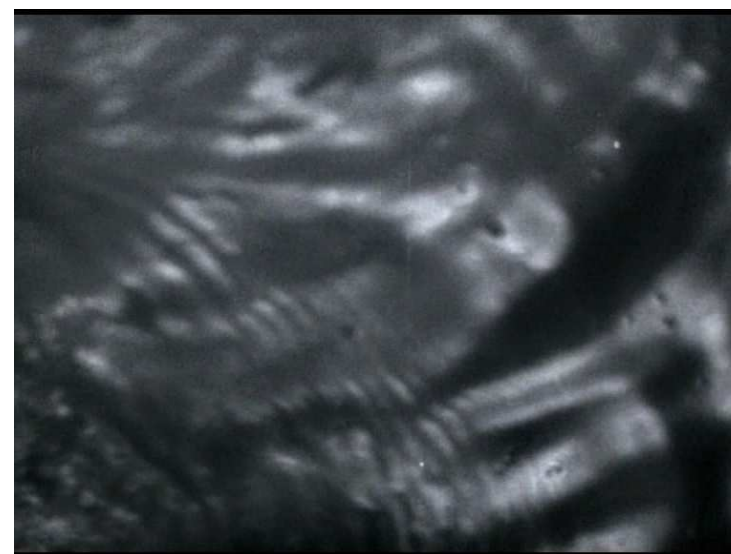


Fig. 306 (Figura: corresponde al plano 20 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

B/N o color: acromático **Códigos sonoros:** Ni se escucha ni se dice nada. Silencio durante 14 segundos.

P.119 Trompo y tortuga.



Fig 307 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

En esta ocasión y sobre esta piedra de granito observamos que al lado del trompo que baila encontramos la figura de la tortuga.

Análisis Iconológico:

En este plano encontramos y como ya hemos comentado con anterioridad dos elementos muy recurrentes en el ideario Valdelomariano. El propio autor al final de sus días se consideraba como una tortuga que va lenta con la sabiduría que conlleva la edad pero también esa lentitud. Y también hablaba mucho de las personas que estamos como trompos que nos dejan bailando y no sabemos el porqué ni la razón y además parece no importarnos. En este plano se incorporan dos símbolos que son antagónicos.



Figuras 308 y 309 (Figura: corresponde al plano 31 y 117 respectivamente de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar)

Minutaje: 0:13:29

Duración: 5”

Planificación: Primer plano de trompo y tortuga, Val del Omar nos hará un seguimiento de cámara que acompañará al baile de la peonza.

Perspectiva: línea horizontal formada por la piedra donde se apoyan los dos elementos, tortuga y trompo, este último le dará la verticalidad al plano.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: “...el que más da, más tiene...”

P.120 Niña con sombra.



Fig.310 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de la cara de la niña que gira.

Análisis Iconológico: Volvemos a encontrarnos con un plano más cerrado que el 116. Nos remite también a esta figura de la niña que tiene que despertar, o al menos tiene esa oportunidad.

Minutaje: 0:13:36

Duración: 2”

Planificación: Primer plano cara de la niña ocupa todo el plano.

Perspectiva: La cara de la niña ocupa todo el plano.

Iluminación: luz día.



Fig. 311 (Figura: corresponde al plano 116 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: se escucha un ruido y la voz en off continúa diciendo “...Matemáticas de Dios...”.

P.121 Fuego.



Fig.312 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Perspectiva: Las ramas ardiendo nos provocan una horizontalidad al plano, aunque el humo asciende hacia arriba a la izquierda proporcionando verticalidad y equilibrio al mismo.

Iluminación: noche.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa el ruido del plano anterior.

Análisis Iconográfico: observamos un plano medio de unas ramas que están ardiendo.

Análisis Iconológico: Nos encontramos ante la importancia de la simbología del fuego en Val del Omar. Nos repite a lo largo de su obra, tanto fílmica como escrita. El que ama arde. Se tiene que producir esa combustión que también es fruto de las Matemáticas de Dios. También este plano es el germen de la que será su próxima obra. “Fuego en Castillo” y que junto con “Acariño Galaico” formarán el Tríptico Elemental de España.

Minutaje: 0:13:36

Duración: 5”

Planificación: plano medio, ramas ardiendo.

P.122 Hombre mirando al cielo.



Fig.313 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de la cara del hombre que salía de la cueva en el plano 13 al comienzo de la obra. Está mirando hacia arriba

Análisis Iconológico: Esta criatura que estaba ciega en el plano 13, en este momento de la obra ha podido despertar de su ceguera. Después del sueño ha tenido esta oportunidad, que puede o no aprovechar. Eleva la vista hacia arriba, parece que está esperando una oportunidad.

Minutaje: 0:13:38

Duración: 4”

Planificación: Primer plano de cabeza de hombre, tiene un poco de aire por encima del pelo.



Fig. 314 (Figura: corresponde al plano 13 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Perspectiva: La mirada hacia arriba y el aire que queda tanto arriba de su cabeza como en el lateral izquierdo nos producen una diagonal de mirada que va de la barbilla hasta el cielo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa el sonido de los planos anteriores y la voz en off vuelve a repetir “El que más da, más tiene”.

P.123 Matemáticas de Dios.

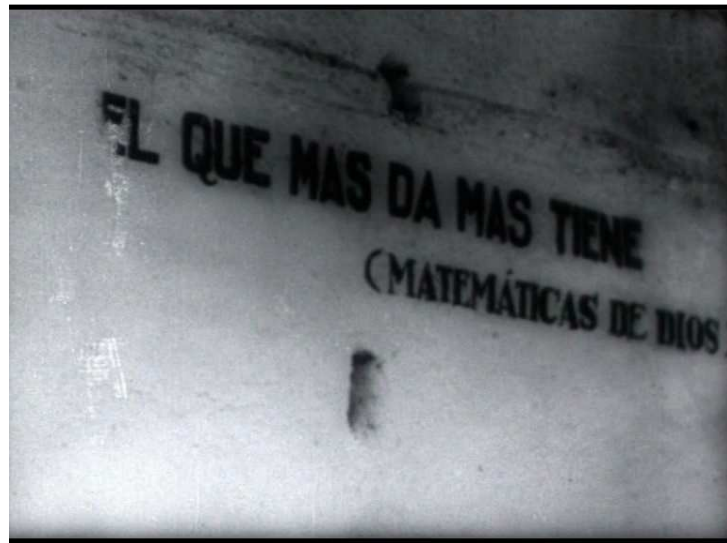


Fig.315 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Encontramos escrita la frase del Padre Manjón, EL QUE MÁS DA MÁS TIENE (MATEMÁTICAS DE DIOS).

Análisis Iconológico: en este momento de la obra ya se ha repetido en dos ocasiones en off la frase “El que más da más tiene” pero ahora la pone en la pared escrita, como si fuese el emblema de la ciudad, a modo de escrito de Boa Mixtura que está tan de actualidad. En aquel momento no era tan habitual tener escritos en las paredes con mensajes. De hecho este efecto podríamos pensar que es una sobreimpresión de truca de laboratorio.



Fig. 316 Medina Villalba, J.(2015) Fotografía cedida para la presente investigación. Comunicación vía mail. 10 de mayo de 2015³⁵²

Pero indagando hemos llegado hasta el origen de la misma, y hemos descubierto que no se trata de una imagen realizada en posproducción, existió aunque ahora ya no esté. D. Jose Medina Villalba, maestro y director durante 40 años del centro Ave María y de Casa Madre, además de director de la Revista Actitud Avemariana..en contestación a esta investigación nos explica su procedencia:

³⁵² En la pared de la derecha de la fotografía, en la actualidad cubierta de pinos, era en la que se encontraba el texto El que más da más tiene (Matemáticas de Dios) parece que la imagen tomada por Val del Omar es la única que se conserva del mismo) Según nos informa el propio José Medina Villalba autor del libro Ave María.

“Con respecto al letrero, EL QUE MÁS DA MÁS TIENE. MATEMÁTICAS DE DIOS, no es un montaje, éste como otros varios que hubo repartidos por todo el Colegio, desde la entrada, desaparecieron en la década de los setenta del pasado siglo, estaba situado en el Carmen de San Juan en la pared que limita el paseo central lindando con el Carmen de San Joaquín, debajo de donde se encuentra una de las dos unidades de párvulos actualmente.”³⁵³

(Figura: de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Minutaje: 0:13:42

Duración: 5”

Planificación: Plano contrapicado de la pared donde se observa la frase del Padre Manjón.

Perspectiva: La pared nos proporciona verticalidad y las letras horizontalidad al cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa el ruido y la voz en off refuerza el texto “...El que más da...”.

³⁵³ José Medina Villalba, mensaje de correo electrónica del 20 de mayo de 2015

P.124 Agua brotando.



Fig. 317 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Agua sigue brotando de la pared.

Análisis Iconológico: Nos encontramos de nuevo ante la importancia de la simbología del agua que brota de la naturaleza, entre las hierbas. En esta tercera parte de la obra se convierte en un recurso reiterativo.

Minutaje: 0:13:47

Duración: 6”

Planificación: Primer plano de agua cayendo en cascada y paneo hacia abajo.

Perspectiva: Caída del agua por la cascada.

Iluminación: luz día.



Fig. 318 (Figura: corresponde al plano 42 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa el ruido de los planos anteriores y en esta ocasión continúa diciendo la voz en off “... más tiene, más tiene”.

P.125 Cara Gitana.



Fig.319 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano cerrado del detalle de ojos y nariz de la gitana que veíamos al principio de la obra concretamente en el plano 17.

Análisis Iconológico: Tenemos la ocasión de ver a la gitana del plano 17, que giraba sobre sí misma mirando hacia abajo. En esta ocasión la vemos mirando a cámara, mirándonos a los ojos. Tenemos la certeza de que en este despertar de su sueño a tomado conciencia de su vida.

Minutaje: 0:13:53

Duración: 2"

Planificación: Primer plano de la nariz y ojos de la gitana.

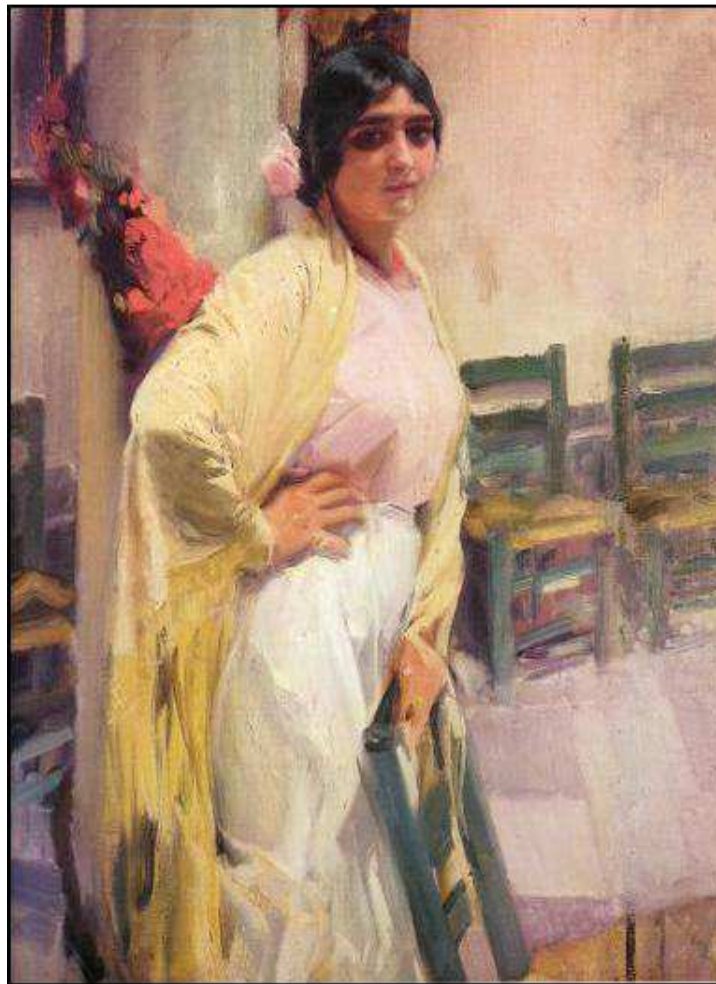


Fig. 320. Sorolla, J. (1910) *María la guapa*. 02/1910. Óleo sobre lienzo, 63,50 x 95 cm. Museo Sorolla. Madrid. <http://ceres.mcu.es/> (12 de mayo 2015)

Perspectiva: La mirada nos proporciona una horizontalidad, nos mira directamente a los ojos del espectador.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Ruido que continúa de los planos anteriores.



Fig. 321 (Figura: corresponde al plano 17 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar”

P.126 Chumbera.



Fig.322 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 323 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un plano detalle de una chumbera de otro tipo, también conocida como Agave.

Análisis Iconológico: La importancia del Agave

Minutaje: 0:13:55

Duración: 5”

Planificación: Plano detalle de las hojas con paneo ascendente.

Perspectiva: Las hojas de la planta nos forman líneas que nos llevan a la parte superior del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromática



Fig. 324 González, Y. (2015). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Códigos sonoros: Continúa el ruido de los planos anteriores.

P.127 Almendro.



Fig.325 Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

El almendro en flor, es una de las esperanzas de la tierra prometida, aún hace frío pero la primavera está a punto de llegar, ya los almendros tienen flor.

Análisis Iconológico:

Podemos encontrar imágenes de la nieve y de un almendro juntas y aunque tengamos la sensación que la nieve pertenece al invierno y las flores del almendro a la primavera, realmente los dos son del invierno, aunque auguran una feliz primavera.

Minutaje: 0:14:00

Duración: 4”

Planificación: Plano contrapicado detalle de almendro.

Perspectiva: La verticalidad del tronco sumado al paneo ascendente nos da la sensación de elevación también en este plano

.Iluminación: luz día

.B/N o color: acromática

Códigos sonoros: Escuchamos música de nuevo y una especie de ruido de trueno.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar.



Fig. 326 De Beruet y Moret, A (1907). *Almendros en flor*. [Oleo sobre lienzo]. 47,5x31,5 Colección particular <http://www.artehistoria.com/v2/obras/7141.htm>

P.128 Sierra Nevada.



Fig.327 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: De nuevo volvemos a ver la Sierra Nevada que se sucede en un efecto día/noche.

Análisis Iconológico: La importancia de este plano de la Sierra Nevada es vital en esta tercera parte de la obra. Esta sucesión de luz de día y noche nos sugieren el palpito constante en que se encuentra el hombre.

Minutaje: 0:14:04

Duración: 3”

Planificación: Plano General con la Sierra al fondo..

Perspectiva: La línea blanca de las nieves que marca el horizonte.

Iluminación: luz día se sucede en parpadeo con luz noche.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la música de Manuel de Falla. La voz en off comienza una nueva frase “En el aire...”.

P.129 Agua cayendo reflejo bola.

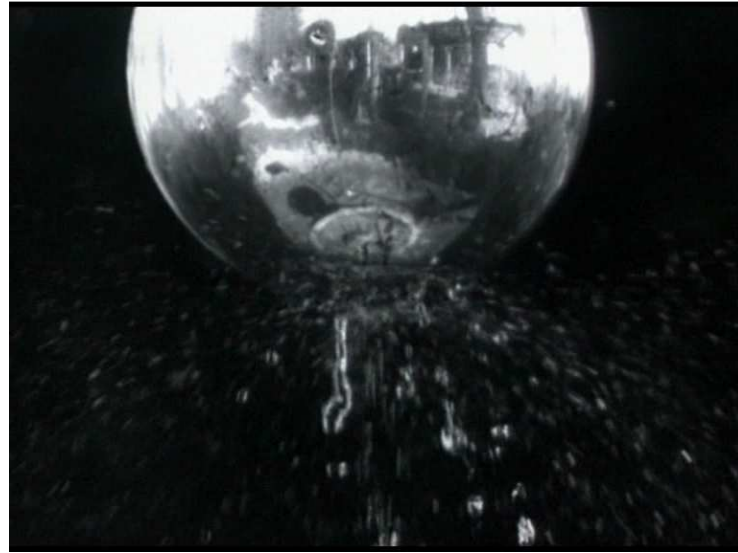


Fig.328 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Este plano es el que más truca visual tiene, partimos de una bola de cristal en la que vemos reflejada la Alhambra y de la que cae agua como si fuera una cascada.

Análisis Iconológico: Esta imagen puede ser muy potente ya que nos puede llegar a remitir a las criaturas que nos encontramos en nuestra vida, metidos en nuestra bola de cristal mientras el agua, que es el espejo de nuestra vida, nos resbala sin ni siquiera mojarnos, penetramos.

Minutaje: 0:14:07

Duración: 2”

Planificación: Primer plano de bola con agua cayendo. O mejor dicho agua que al subir se choca con la bola de cristal. Efecto de truca de laboratorio PLAT donde al

menos encontramos tres imágenes: el agua, la bola y el reflejo de dentro de la bola de cristal.

Perspectiva: Ascendente con la bola en la parte superior del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la música de Manuel de Falla y la voz en off sigue diciendo “...palpitando...”.

(Figura:

P.130 Granada.



Fig.329 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 330 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Análisis Iconográfico: Desde la Alhambra vemos el Albaicín y el Sacromonte.

Análisis Iconológico: Se van sucediendo los palpitos de día y de noche, haciéndonos despertar.

Minutaje: 0:14:09

Duración: 3”

Planificación: Plano General del Albaicín desde la Alhambra.

Perspectiva: Línea ascendente formada por las murallas que suben hacia San Miguel Alto.

Iluminación: luz día alternando con noche

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa la música de Falla, suena una especie de trueno y la voz en off continúa diciendo “...la alegría, la alegría de los cielos y la tierra...”.

P.131 Agua cae reflejo en bola.



Fig.331 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Este plano es el que más truca visual tiene, partimos de una bola de cristal en la que vemos reflejada la Alhambra y de la que cae agua como si fuera una cascada.

Análisis Iconológico:

Esta imagen puede ser muy potente ya que nos puede llegar a remitir a las criaturas que nos encontramos en nuestra vida, metidos en nuestra bola de cristal mientras el agua, que es el espejo de nuestra vida, nos resbala sin ni siquiera mojarnos, penetrarnos. Es el mismo plano que el 129 de la obra

Minutaje: 0:14:12

Duración: 1”

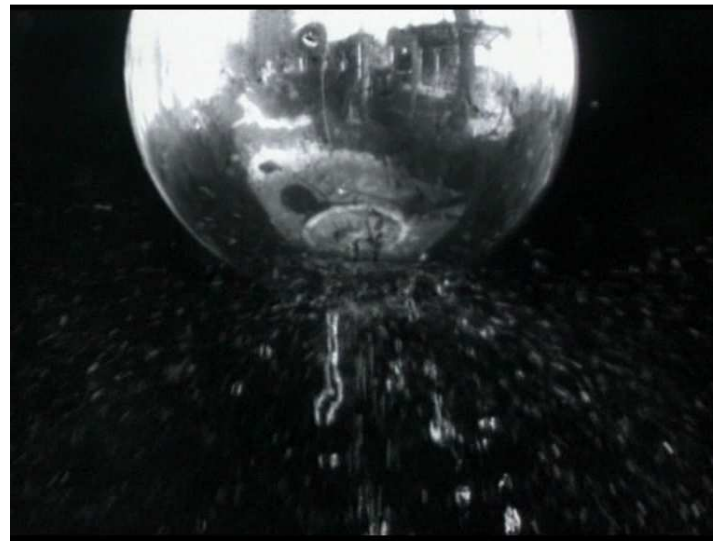


Fig 332 (Figura: corresponde al plano 129 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Planificación:

Primer plano de bola con agua cayendo. O mejor dicho agua que al subir se choca con la bola de cristal. Efecto de truca de laboratorio PLAT donde al menos encontramos tres imágenes: el agua, la bola y el reflejo de dentro de la bola de cristal.

Perspectiva: Ascendente con la bola en la parte superior del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la música de Manuel de Falla y la voz en off sigue diciendo “...palpitando...”.

P.132 Granada.



Fig.333 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 334 (Figura: corresponde al plano 130 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Desde la Alhambra vemos el Albaicín y el Sacromonte.

Análisis Iconológico:

Se van sucediendo los palpitos de día y de noche, haciéndonos despertar.

Minutaje: 0:14:13

Duración: 13”

Planificación:

Plano General del Albaicín desde la Alhambra.

Perspectiva: Línea ascendente formada por las murallas que suben hacia San Miguel Alto.

Iluminación: luz día alternando con noche

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa la música de Falla, y la voz en off continúa diciendo “...”.

P.133 Bola reflejo Alhambra.



Fig. 335 Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 336 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Análisis Iconográfico:

Este plano es el que más truca visual tiene, partimos de una bola de cristal en la que vemos reflejada la Alhambra. Es una sucesión de tres planos de la bola, sólo este varía ya que no hay agua. Se suceden formando una asociación visual de ritmo los planos 129, 131 y 133.

Análisis Iconológico:

Esta imagen puede ser muy potente ya que nos puede llegar a remitir a las criaturas que nos encontramos en nuestra vida, metidos en nuestra bola de cristal.

Minutaje: 0:14:26

Duración: 1”

Planificación:

Primer plano de bola de cristal con imágenes de la Alhambra dentro, efecto de truca.

Perspectiva: Ocupa todo el cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la música de Manuel de Falla y se escuchan sonidos de campanas.

P.134 campo.

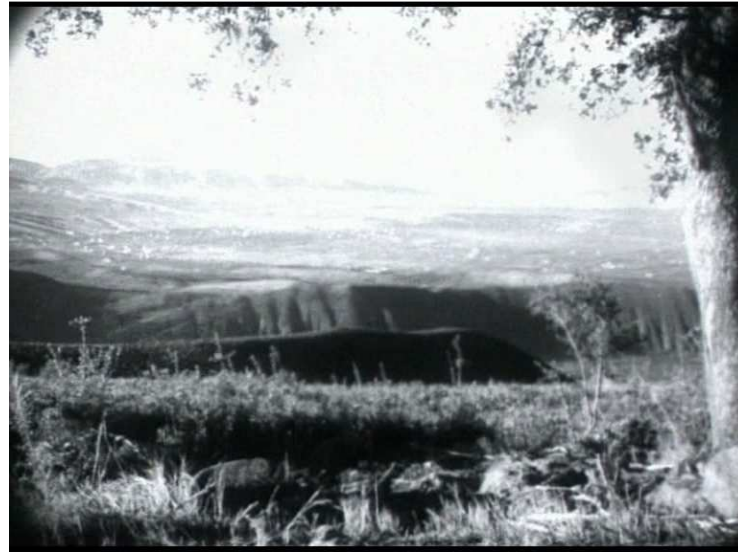


Fig.337 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano de campo rodeado por un árbol.

Análisis Iconológico: Esta plano nos recuerda a los cuadros costumbristas que se agrupaban bajo un árbol. Aquí sólo nos faltarían los personajes. Como podemos observar en la Fig. X la profundidad de la imagen nos remite mentalmente a la pradera de San Isidro de Goya, de este modo Val del Omar aúna sus dos patrias la de nacimiento y la de adopción hasta el momento de su muerte.

Minutaje: 0:14:27

Duración:13”



Fig. 338 De Goya y Valientes, F. (1788) la Pradera de San Isidro. [Óleo sobre lienzo] Madrid: Museo del Prado

Planificación: Pla General del campo, enmarcado por un árbol.

Perspectiva: Al fondo del marco formado por el árbol se encuentra la ciudad.

Iluminación: luz día intermitente con noche

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música Manuel de Falla, sonido de campanas.

P.135 Granada.



Fig.339 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 340 Fernandez-Ardavín, E. (1943). Forja de Almas. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI

Análisis Iconográfico: Desde la Alhambra vemos el Albaicín y el Sacromonte.

Análisis Iconológico: Se van sucediendo los pálpitos de día y de noche, haciéndonos despertar.

Minutaje: 0:14:40

Duración: 10''

Planificación: Plano General del Albaicín desde la Alhambra.

Perspectiva: Línea ascendente formada por las murallas que suben hacia San Miguel Alto.

Iluminación: luz día alternando con noche

B/N o color: acromático



Fig. 341 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Códigos sonoros: Música de Falla, sonido de campanas.

P.136 Rama de árbol ardiendo.



Fig.342 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer término ramas con humo de fuego al fondo.

Análisis Iconológico: Humo del fuego que parece haber quemado el árbol que está en primer término

Minutaje: 0:14:50

Duración: 10”

Planificación:

Primer plano de ramas de árbol y humo que sube al fondo.

Perspectiva: Celosía de madera formada por las ramas que nos dejan entrever el humo del fuego.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 343. Sorolla, J (1910) *Higueras del Generalife, Granada*. 02/1910. [Óleo sobre lienzo], 63,50 x 95 cm. Madrid: Museo Sorolla. <http://ceres.mcu.es/> (12 de mayo 2015)



Fig. 344 (Figura: corresponde al plano 121 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Códigos sonoros: Sonidos diversos y una voz en off que dice “Misterio, Misterio, pleno misterio...”

P.137 Crucifixión, representación martirio de San Andrés.



Fig.345 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

nos encontramos ante una imagen de un hombre en una cruz con forma de X, nos recuerda a la cruz de San Andrés. A San Andrés lo ataron a una cruz en forma de X y estuvo sufriendo durante tres días que aprovechó para instruir en la religión a todo el que se acercaba. Es representación de humildad y sufrimiento.

Análisis Iconológico:

Román Gubern pone como ejemplo en su libro Val del Omar cinemista esta misma imagen como ejemplo de la imposibilidad de la explicación del texto. Como ya hemos venido diciendo la obra de arte es inaprensible pero si nos atrevemos a quitar alguna de las capas de la cebolla de la que



Fig.346 Murillo, B. (1675-1682) [Óleo sobre lienzo], 123x162 cm. Madrid: Museo del Prado. [Ahttp://es.wikipedia.org/wiki/El_martirio_de_San_Andr%C3%A9s_%28Murillo%29](http://es.wikipedia.org/wiki/El_martirio_de_San_Andr%C3%A9s_%28Murillo%29)

uinto misterio doloroso del Santísimo Rosario.

habla Roland Barthes. Vemos como esta imagen que la encontramos en la tercera parte de la película el día donde se despierta la conciencia, y la voz en off nos habla del pleno misterio. Nos encontramos con una crucifixión por lo que nos lleva al

D. José Medina Villalba acerca de esta imagen y a nuestra pregunta de si en esa época en Granada se hacía alguna representación de San Andrés nos comenta lo siguiente.

“Por el tamaño se aprecia que fue un personaje, bien del equipode rodaje o de algún extra que actuó haciendo de este personaje.Esta escena debió de rodarse entre la arboleda que había en la subida por las "Siete Cuestas" a la Abadía del Sacromonte que fundara el Arzobispo D. Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones a comienzos



Fig. 347 Escultura de San Andrés que el Padre Manjón tenía en su despacho y ahora se encuentra en la capilla del Colegio Casa Madre del Ave María.

del siglo XVII, saco esta conclusión porque si se fija bien, al fondo a la izquierda se ve la Torre de la Vela de la Alcazaba de la Alhambra, y esa perspectiva se contempla desde esa zona, por la parte alta cerca de la Abadía.”³⁵⁴

Minutaje: 0:15:00

Duración:8”

Planificación: Plano General de la Crucifixión de San Andrés.

Perspectiva: La cruz forma una X pero los palos de arriba que son más largos (los de abajo están cortados) junto con los troncos largos de los árboles forman líneas de subida.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sonidos no identificados y voz en off que continúa diciendo “..Pleno Misterio, Misterio, Pleno Misterio” y otra voz que comienza un nuevo off “Misterio es que la leche...”.

³⁵⁴ José Medina Villalba, mensaje de correo electrónica del 6 de junio de 2015

P.138 Madre amamantando.



Fig.348 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano de madre amamantando a niño.

Análisis Iconológico: En este amanecer, donde el ser humano tiene la oportunidad de darse cuenta de lo que realmente importa, de lo que la naturaleza generosa nos brinda vemos a una madre dándole de mamar a su hijo, la leche que brota generosa. Y que no falta mientras el niño la demande. Lo mismo que la naturaleza, siempre tendremos de todo lo que necesitemos. La misma cara de satisfacción de la madre gitana valdelomariana dando de mamar a su bebé la observamos en la Virgen del cojín verde de Andrea Solari, tienen la misma mirada de la máxima expresión de amor que puede haber en el mundo, la de una madre hacia su hijo.



Fig. 349. Solari, A. (1507) *Madonna del cuscino verde*, [Óleo sobre lienzo], 59 x 48 cm. Museo Louvre. París. http://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_Solari (12 de mayo 2015)

Aunque no todas las madres son así, El dorado de Marcel L'Herbier como podemos ver en la Fig. X nos muestra a dos mujeres dando de mamar a sus respectivos bebés mientras alcahuetean y traman asuntos turbios.

Minutaje: 0:15:08

Duración: 10''

Planificación: Plano medio de madre amamantando a bebé.

Perspectiva: La madre en diagonal amamanta a su hijo.



Fig. 350 L'Herbier, M. (1921) El dorado. [DVD].
Largometraje B/N. París: Gaumont.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Se escuchan los besos de la madre a su hijo y después de la voz en off que continúa diciendo “...brote generosa”. Escuchamos por primera vez en la cita una voz que proviene directamente de la diégesis. La

madre que dice “Pero que bonito es mi niño, ay Dios mío, que me lo voy a comer”

P.139 Margaritas.



Fig.351 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Ramillete de margaritas.

Análisis Iconológico: La naturaleza es generosa. Nos brinda el agua que cae en cascada, la leche que brota y nos adorna con florecillas los campos.

Minutaje: 0:15:18

Duración: 9”

Planificación: Primer plano manojo de margaritas.

Perspectiva: Plano picado de las margaritas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Figs. 352, 353 y 354 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Códigos sonoros: sonido de viento y de animalillos del campo. La voz en off extradiegética del plano anterior continúa diciendo “...Misterio es que el sol levante a la hierba...”



Figs. 355 y 356 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

P.140 Granada.



Fig.357 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig 358 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José
Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Análisis Iconográfico: La sombra que avanza sobre la ciudad.

Análisis Iconológico: Las sombras vuelven a cubrir la ciudad

Minutaje: 0:15:27

Duración: 10”

Planificación: Time Laps atardecer en granada, el sol se está poniendo.

Perspectiva: La sombra va cubriendo Granada, deja el cielo libre de sombras.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

continúan los sonidos del viento en la hierba y de los animalillos y la voz en off que continúa diciendo “...Misterio es que se levante el agua...”.

P.141 Montañas.



Fig.359 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano de nubes en el cielo de Granada.

Análisis Iconológico: El ciclo de la vida del agua de Granada es un espejo de la vida del hombre. El agua tiene que subir a las nubes para luego volver a caer, en forma de agua, de nieve y luego pasar por el deshielo, por los estanques, salir por los chorros de las fuentes. Volver a la tierra y subir al cielo. En un ciclo sin fin.

Minutaje: 0:15:37

Duración: 3”

Planificación: Plano general de nubes que suben en las montañas.

Perspectiva: el cielo ocupa la mayor parte del plano.

Iluminación: luz día.



Fig. 360.Sorolla, J. (1910) *Sierra Nevada*. 02/1910. [Óleo sobre lienzo] 63,50 x 95 cm. Museo Sorolla. Madrid. <http://ceres.mcu.es/> (12 de mayo 2015)



Fig. 361 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúan los sonidos de los animalillos del campo y del viento sobre la hierba y la voz en off que sigue diciendo “...malas entrañas y estrellas dejadla...”.

P.142 cielo con nubes.



Fig.362 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Las nubes ocupan ya casi todo el cuadro, con unas pequeñas montañas a sus pies.

Análisis Iconológico: Las nubes están preparadas para recibir el ciclo del agua, acoger el agua que sube.

Minutaje: 0:15:40

Duración: 1”

Planificación: Plano General de las nubes, al pie de las nubes sólo unas pequeñas montañas.

Perspectiva: Una línea de montañas en la parte inferior del plano hace de suelo para la inmensidad de las montañas..



Fig. 363 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa el mismo sonido de animalillos y del viento sobre la hierba y la voz en off que continúa diciendo “...subid..”.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val d

P.143 Primer plano mujer.



Fig.364 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano detalle de los ojos de una de las gitanas del principio.

Análisis Iconológico: En esta ocasión podemos ver a la gitana que al principio gira sin saber muy bien porqué, tomo conciencia y despierta del sueño mirando de frente a la vida, no como en el primer plano que miraba hacia abajo, en este momento mira al cielo, esperando y confiando seguramente en Dios.

Minutaje: 0:15:41

Duración: 1”

Planificación: Plano detalle de ojos y nariz de mujer.

Perspectiva: La mirada nos lleva hacia arriba del cuadro.



Fig 365 (Figura: corresponde al plano 125 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: comienza música flamenco

P.144 Acequia agua.

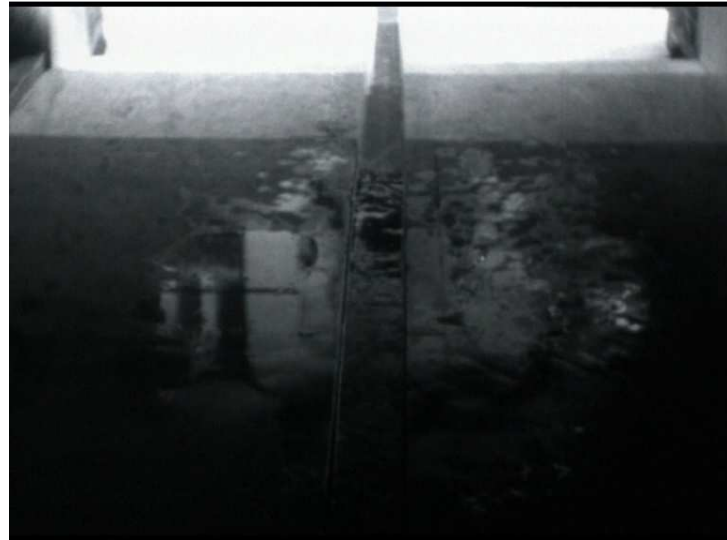


Fig.366 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Volvemos a ver uno de los canales de la Alhambra del patio de los leones, en un plano más general que el que veíamos en el plano 38.

Análisis Iconológico: El agua que desborda las acequias de la Alhambra y que se evaporará para volver a las nubes

Minutaje: 0:15:42

Duración: 8”

Planificación: Plano detalle de charco en uno de los canales del patio de los leones y se refleja una de las arcadas.

Perspectiva: Plano picado del agua, el canal centrado en el plano de cámara y directamente elevado al cielo.

Iluminación: luz día.



Fig. 367 (Figura: corresponde al plano 38 de la obra g. “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa la música de flamenco.

P.145 Arcada.



Fig. 368 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un conjunto de arcos que dan paso a uno de los patios.

Análisis Iconológico: Los arcos nos recuerdan las puertas que nos llevan hacia la luz

Minutaje: 0:15:50

Duración: 2”

Planificación: Plano detalle de los arcos.

Perspectiva: Los arcos nos llevan hacia la luz donde se encuentran las fuentes.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 369 Sorolla, J.(1917). *Patio de la Alhambra, Granada*. [Óleo sobre lienzo]. 80 x 102 cm. Madrid: Museo Sorolla.
<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=5759&inventory=00867&table=FMUS&museum=MSM> (12 de mayo 2015)

Códigos sonoros: continúa la música de flamenco.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val d

P.146 Surtidor de agua.



Fig.370 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 371 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico: Detalle del agua que brota hacia arriba.

Análisis Iconológico: El agua, al igual que la leche de la madre, brota de las fuentes con la idea de subir

Minutaje: 0:15:52

Duración: 4''

Planificación: Plano detalle del surtidor del agua.

Perspectiva: Todo inundado de agua con el chorro que sube.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 372 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Códigos sonoros: Música de flamenco

P.147 Fuente.



Fig.373 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Fuente del Generalife. Rodeada de agua y rebosando

Análisis Iconológico: Nos encontramos ante la mayor exaltación del agua en el Generalife de Granada, una fuente dentro de un estanque y rodeada de pequeños surtidores, agua por doquier, una auténtica aliteración del agua.

Minutaje: 0:15:56

Duración: 5”

Planificación: Plano picado tomado desde el patio superior de la fuente.

Perspectiva: Aunque el plano sea picado el motivo vertical tanto de la fuente como del gran chorro, nos eleva.



Fig. 374 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenca, sonido del agua, voz en off que continúa diciendo “...Dejadla Bailar...”

P.148 Ciprés con fuente.



Fig.375 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: El agua que sube con toda su explosión además rodeada de cipreses, el árbol de la eternidad, de la vida.

Análisis Iconológico: El agua rodeada de los cipreses, todos ellos queriendo subir hacia el cielo.

Minutaje: 0:16:01

Duración: 2”

Planificación: Plano contrapicado del chorro subiendo y los cipreses muy altos que la rodean, todos ellos en absoluta vocación de elevarse.

Perspectiva: Líneas ascendentes formadas por el chorro y los cipreses.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sigue sonando la música del flameando y el sonido del agua, la voz en off continúa diciendo “...Dejadla...”.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val d

P.149 Arcos con fuente de fondo.



Fig.376 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante una fuente que se ve el chorro elevado desde el mirador.

Análisis Iconológico: Atravesamos otros arcos que nos llevan hacia la luz a los patios donde se encuentran las fuentes

Minutaje: 0:16:03

Duración: 11”

Planificación: Plano de arcos de ventana, al fondo vemos subir el agua de un surtidor.

Perspectiva: Los arcos nos enmarcan el jardín y sobresale hacia arriba un surtidor de agua.

Iluminación: luz día.

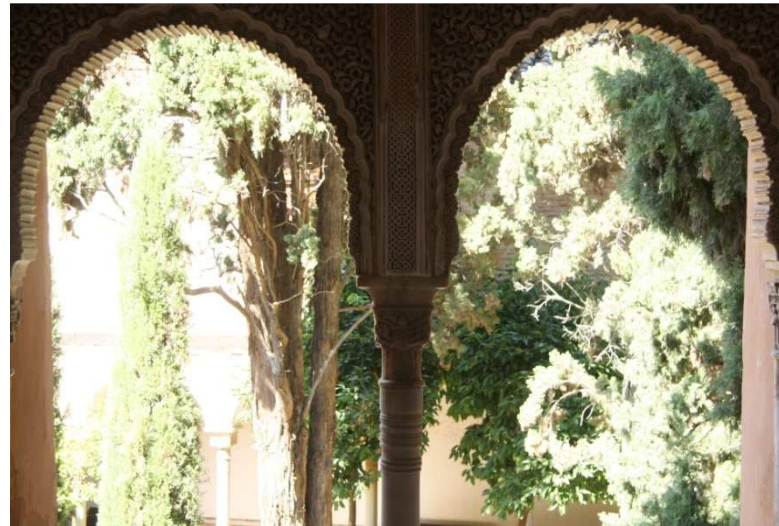


Fig. 377 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido agua, la voz en off continúa diciendo “...sola...”.

P.150 Patio con chorro de agua.



Fig.378 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: En este otro patio y también al que nos asomamos desde una columna vemos el agua que sube sin ver la fuente.

Análisis Iconológico: Atraídos por la luz nos asomamos a los patios donde el agua, sin ver de dónde procede nos lleva hasta el cielo.

Minutaje: 0:16:14

Duración: 4”

Planificación: Plano general de patio con chorro de agua en el centro.

Perspectiva: La columna nos marca el borde derecho y nos permite el acceso al patio del agua cuyo chorro tiene la vocación de subir.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 379. Sorolla, J. (1909) *Patio de Doña Juana*. [Óleo sobre lienzo], 80 x 102 cm. Madrid: Museo Sorolla. <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=5759&inventory=00867&table=FMUS&museum=MSM> (12 de mayo 2015)

Códigos sonoros: Música flamenco y sonido de agua.



Fig. 380 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

P.151 Plano detalle barandilla, agua subiendo.



Fig.381 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Volvemos al mismo patio del plano anterior pero esta vez con un plano detalle del chorro de agua.

Análisis Iconológico: Atraídos por la luz nos asomamos a los patios donde el agua, sin ver de dónde procede nos lleva hasta el cielo.

Minutaje: 0:16:18

Duración: 8”

Planificación: Plano detalle de patio con chorro de agua a la derecha.

Perspectiva: chorro de agua a la derecha que nos enmarca el plano y las columnas del fondo que marca la idea de subida.



Fig- 382 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco y sonido de agua.

P.152 Detalle surtidor.



Fig.383 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Ahora ya sólo vemos el chorro de agua con la aspiración de subir y de bailar

Análisis Iconológico: Atraídos por la luz nos asomamos a los patios donde el agua, sin ver de dónde procede nos lleva hasta el cielo.

Minutaje: 0:16:26

Duración: 13”

Planificación: Plano detalle de chorro de agua. Paneo hacia abajo, vemos de donde procede.

Perspectiva: chorro de agua que sube.

Iluminación: luz día.



Fig. 384 Giacometti,A., (1962) Grosse Stehende und Details p. 126. [Photographierte] von Herbert Matter. Editorial Beteli Verlag Bern.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco y sonido de agua.

P.153 Chorros de estanque bailando.



Fig.385 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 386 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Análisis Iconográfico: Los surtidores laterales del estanque producen un baile de aguas acompasadas.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:16:39

Duración: 7”

Planificación: Primer plano chorros que bailan en diagonal.

Perspectiva:

Diagonal ascendente formada por los chorros de agua.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

P.154 Plano General chorros bailando.



Fig.387 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Los surtidores laterales del estanque producen un baile de aguas acompasadas.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:16:46

Duración: 9”

Planificación: Primer general chorros que bailan en diagonal.



Fig. 388 Alexandre, R. (1919) En Espagne Granade. [Filmación B/N]. París: Pathé- baby Coleccion <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/node/2469>

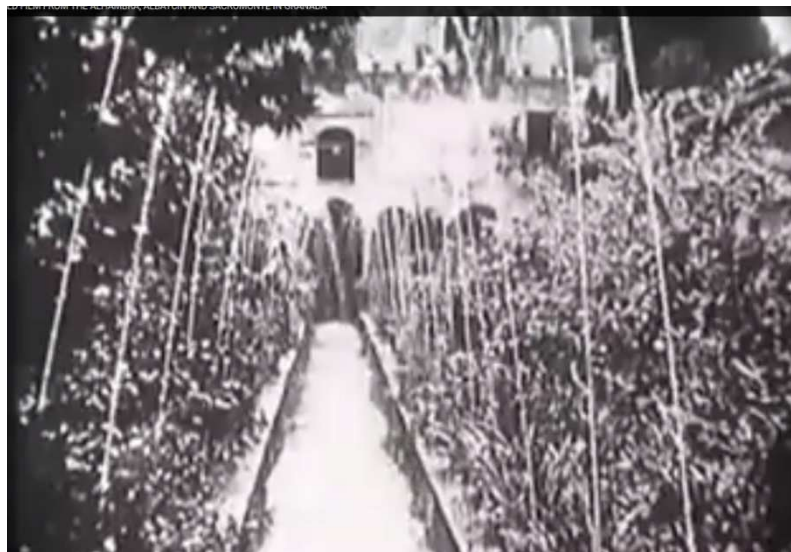


Fig. 389 Alexandre, R. (1919) En Espagne Granade. [Filmación B/N]. París: Pathé- baby Coleccion <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/node/2469>

Perspectiva: Diagonal ascendente formada por los chorros de agua.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

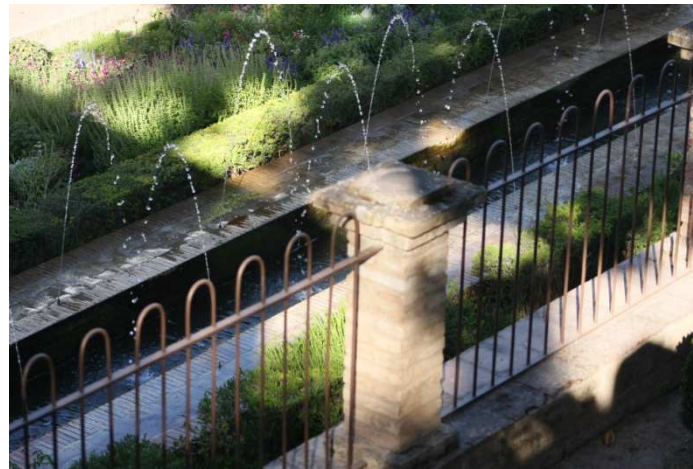


Fig. 390 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

P.155 Dos estanques con chorros bailando.



Fig. 391 Val del Omar, J. (1953–55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Los surtidores laterales del estanque producen un baile de aguas acompasadas.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:16:55

Duración: 6”

Planificación: Primer general chorros que bailan incorporando más fuentes del conjunto.



Fig. 392 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Perspectiva: Diagonal ascendente formada por los chorros de agua.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

P.156 Chorro bailando.



Fig.393 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de chorro de agua bailando.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:17:01

Duración: 9”

Planificación: Primer plano chorro bailando.

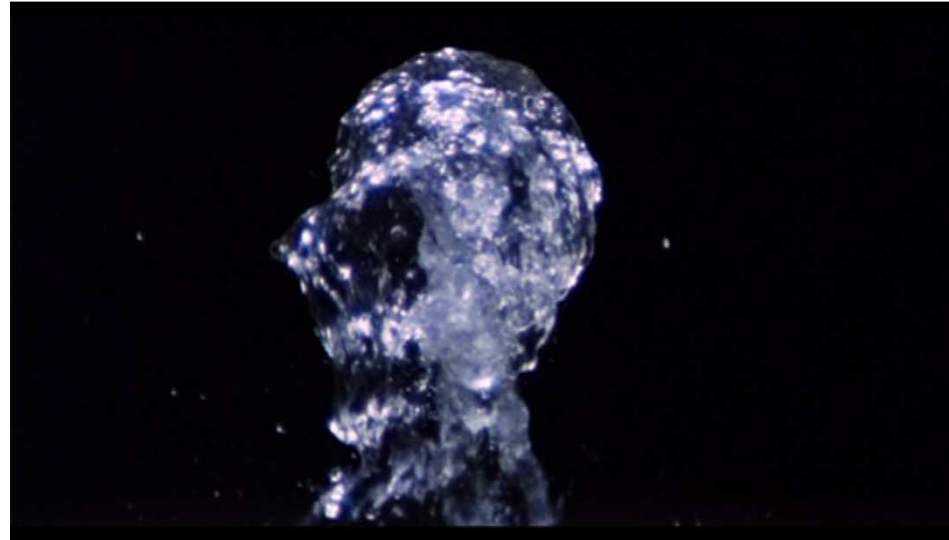


Fig. 395 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Perspectiva: Plano de chorro de agua ascendente y ralentizado que produce baile con su movimiento.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

P.157 surtidor con tejado.



Fig.396 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Surtidor vertical con vocación de subir que quiere alcanzar a los tejados. Claro eje vertical centrado con movimiento ascendente.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos, donde una bailaora zapatea mientras el coro de palmeros la acompaña al compás. Las fuentes de la Alambra, el agua, bailan flamenco y esta sucesión de planos sin duda lo reflejan a través de una maravillosa coreografía visual. Esta secuencia constituye uno de los momentos álgidos de la película, el orgasmo místico, la explosión, y uno de los más recordados de la obra a lo largo de su historia: la siguiiriyá.

Es probable que esta secuencia fuera filmada por Val del Omar en numerosas ocasiones. Siempre la misma, siempre distinta, esperando que aconteciera el milagro, esa apertura del abismo, ese vislumbre instantáneo de lo otro que muchos llaman Dios.



Fig. 397 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Secuencias similares encontramos a lo largo de su obra, como la correspondiente al fotograma de la Fig. X , tomada por Eugeni Bonet para el montaje del film titulado *Tira tu reloj al agua*.

Minutaje: 0:17:10

Duración: 1”

Planificación: Primer plano chorro que sube por encima del tejado.

Perspectiva: Chorro ascendente en el centro del plano.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

P.158 Surtidor árboles.



Fig.398 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Un surtidor lateral del estanque produce un baile de aguas que se mueven al son de la música.

Análisis Iconológico: Se trata de otro de los planos míticos de la cinta. Continúa la referencia musical y visual a la fiesta flamenca, la exaltación de la vida, del fluir, del éxtasis.

En una sola imagen revela la experiencia universal a partir de lo local.

Minutaje: 0:17:11

Duración: 1”

Planificación: Primer plano surtidor de agua en el lateral izquierdo del plano.

Perspectiva: Línea ascendente provocada por los chorros de agua y también por los árboles de la derecha.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguespejo Granadino” de José Val d

P.159 Chorro delgado en ascensión.



Fig399 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Chorro delgado y nítido que se eleva, pero en potencia descendente en intensidad.

Análisis Iconológico: En mitad Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:17:12

Duración: 2”

Planificación: Primer plano chorrito en el centro del cuadro que sube.

Perspectiva: El agua del surtidor traza una línea recta en el centro del cuadro

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguespejo Granadino” de José Val d

P.160 chorro alto y fino.



Fig.400 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: En esta ocasión el surtidor nos parece que se eleva por encima de los cipreses.

Análisis Iconológico: Estos planos nos remiten a los coros flamencos donde hay protagonistas que zapatean y un coro acompasado que los acompañan, las fuentes de la Alhambra bailan flamenco y esta sucesión de planos lo reflejan. Esta secuencia constituye uno de los momentos más álgidos de la película. Y uno de los más recordados de la obra a lo largo de la historia.

Minutaje: 0:17:14

Duración: 3”

Planificación: Primer plano contrapicado de chorro que sube con cipreses de fondo.

Perspectiva: Líneas ascendentes, los chorros parecen subir por encima de los cipreses.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguespejo Granadino” de José Val d

P.161 Arcángel.



Fig.401 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un primer plano de la estatua de San Miguel Arcángel que se encuentra enclavada en la ermita de San Miguel Alto. Esta ermita domina la ciudad desde su emplazamiento en la muralla del siglo XIV, construida por los nazaríes para proteger Granada y la Alhambra.

Análisis Iconológico:

Estamos ante una imagen importante para José Val del Omar. Se trata de la imagen que se encuentra en la ermita de San Miguel Alto, en el Albaicín. La ermita de San Miguel Alto se encuentra en el Albaicín y es el punto de fuga de la gran mayoría de imágenes en las que aparece en la obra que nos compete el Albaicín desde la Alhambra.

Este lugar, que se conoce con el nombre de San Miguel Alto para diferenciarlo de otra iglesia del Albaicín (San



Fig.402 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Miguel Bajo). Domina toda la ciudad, incluyendo tanto la Alhambra como el Albaicín. San Miguel fue un santo muy venerado durante la Reconquista, puesto que la Iglesia identificó su posición de victoria sobre el dragón con la destrucción de la herejía del considerado en ese momento enemigo musulmán.

Cada último domingo de septiembre se celebra una romería que será prácticamente la única vez al año en que se abra la ermita.

Por último cabe destacar que San Miguel Alto, patrón del Barrio del Albaicín, es tema de un poema de Federico García Lorca, titulado San Miguel y que se encuentra dentro del Romancero Gitano, 1928:

... Y el agua se pone fría
Para que nadie la toque.
Agua loca y descubierta
Por el monte, monte, monte.
San Miguel lleno de encajes
En la alcoba de su torre,
Enseña sus bellos muslos,
Ceñidos por los faroles.
Arcángel domesticado
En el gesto de las doce,
Finge una cólera dulce
De plumas y ruiseñores....)

(García Lorca, Romancero Gitano, 1928).

Minutaje: 0:17:17

Duración: 7”

Planificación: Plano Americano contrapicado de san Miguel Alto.

Perspectiva: Plano contrapicado de San Miguel arcángel.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco.

P.162 Cara de niño y hombre.



Fig.403 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano en que Val del Omar nos presenta dos rostros muy próximos, el de un niño y el de un hombre maduro casi anciano que contemplan juntos las imágenes provenientes de un cinematógrafo. El niño aparece iluminado por la luz de la pantalla de proyección.

Análisis Iconológico: Esta imagen que parece tomada de misiones pedagógicas viene sin duda influenciada por la impronta que dejaron las mismas en José Val del Omar a lo largo de su vida. Además en esta imagen vemos al niño iluminado por la pantalla. Los niños, que con el paso de tiempo dejan de ser tan permeables. El hombre mayor en cambio queda en la penumbra. Las imágenes que contemplan son para él inaccesibles. Los ojos tienen la mirada perdida. En cambio la mirada del niño es abierta, llena de vida y atención .

Las misiones pedagógicas fueron una auténtica oportunidad de conocimiento para personas cuyo acceso a la más mínima cultura resultaba absolutamente



Fig. 404 Val del Omar, J.(s.f). Imagen tomada durante las misiones pedagógicas. Madrid: Archivo de la Biblioteca Nacional.

imposible. La fascinación mostrada en los rostros de la figura X . se repetía allá por donde viajaba la misión. Y eran esas precisamente las que a su vez fascinaban a José Val del Omar.

Minutaje: 0:17:24

Duración: 2”

Planificación: Primer plano rostros niño y hombre.

Perspectiva: La cara del señor nos lleva hacia la diagonal de la cara del niño.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco.

P.163 Arcángel.



Fig.405 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Primer plano de la imagen del Arcángel San Miguel.

Análisis Iconológico: En este plano más cerrado observamos la mirada compasiva de San Miguel, o más bien es el arcángel quién nos observa a nosotros.

La imagen del arcángel es una de las más importantes del santoral cristiano. San Miguel, paladín celestial de las Huestes de Dios, puede ser interpretado en una primera lectura como el triunfo del Cristianismo sobre el Islam y es por tanto personaje principal en muchas comarcas españolas ligadas a la reconquista y aparece con frecuencia en los festejos tradicionales.

Pero lo cierto es que la imagen de San Miguel no es importante únicamente en la religión cristiana, sino que es también considerado Jefe de los Ejércitos de Dios en las religiones cristina, islámica y judía.



Fig. 406 Val del Omar, J (s.f.) Niño participando como ángel en las procesiones de la Semana Santa de Lorca. Fotorrama de fiestas Cristinas/Fiestas profanas. Incluido en el libro Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Pag. 118. Madrid: Residencia de Estudiantes.



Fig.407 (Figura: corresponde al plano 161 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar)

Lo cual permitiría a José Val del Omar volver a englobar lo local dentro de un sentimiento religioso universal, y reconciliar oriente y occidente. Prueba de este interés

Yolanda González Osuna. *Poética mística sin relojes ni esquinas*.

son las imágenes de niños-ángeles tomadas en la semana santa de Lorca (Fig. 406)

Minutaje: 0:17:26

Duración: 3”

Planificación: Primer plano contrapicado.

Perspectiva: San Miguel mira hacia abajo, como lo hacían las criaturas de la obra. Ahora San Miguel parece mirar a estas criaturas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco.

P.164 Cielo.



Fig.408 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano en Time Laps de nubes en en el cielo de Granada.

Análisis Iconológico: Una vez más Val del Omar emplea técnicas muy avanzadas para su tiempo, que él mismo investiga y que tiene como resultados inventos que le permiten conseguir los efectos y necesidades que cada toma le requiere.

El ciclo de la vida del agua de Granada es un espejo de la vida del hombre. El agua tiene que subir a las nubes para luego volver a caer, en forma de agua, de nieve y luego pasar por el deshielo, por los estanques y salir, viva, por los chorros de las fuentes. Volver a la tierra y subir al cielo. En un ciclo sin fin. Fluir, fluir, fluir.



Fig. 409 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Minutaje: 0:17:29

Duración: 5”

Planificación: Plano general de nubes que suben en las montañas.

Perspectiva: el cielo ocupa la mayor parte del plano. Sólo la aparición de la pequeña edificación y la ladera del monte dan su majestuosa escala al cielo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: No se escucha nada sólo una voz en off diciendo “aquí la tenéis suspensa...”.

P.165 Granada.



Fig.410 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 411 Harris, H. (1975). Organism. [DVD]
<https://www.youtube.com/watch?v=Fv6eBvCqSw0>

Análisis Iconográfico:

La ciudad amanece, de la oscuridad, nace el día.

Análisis Iconológico:

Las tinieblas, la oscuridad de la noche, dan paso a la razón del día, a la oportunidad de un nuevo amanecer. En la fig. X podemos ver un fotograma del largometraje Organism de Hilary Harris, considerado el primer time laps de la historia. Val del Omar lo hacía 20 años antes. De nuevo un visionario.

Minutaje: 0:17:34

Duración: 5”

Planificación: Plano General. Time Laps de la ciudad amaneciendo.

Perspectiva:

Toda la ciudad se encuentra en cuadro con muy poquito cielo, toda tiene la oportunidad de amanecer.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Continúa la voz en off “...suspensa...”.

P.166 Granada.



Fig.412 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 413 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico:

El cielo cubierto de nubes sobre Granada. Parece que va a llover.

Análisis Iconológico: El cielo cubre Granada. El agua se encuentra suspendida en el cielo antes de que vuelva a las fuentes de Granada.

Minutaje: 0:17:39

Duración: 5”

Planificación:

Plano General casas de Granada, el cielo negro.

Perspectiva: Casa de Granada hasta el tercer tercio superior del cuadro, a partir de aquí cielo negro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa la voz en off
“...suspensa...”.

(

P.167 estanque reflejo.



Fig.414 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Estanque de agua, Alhambra reflejada.

Análisis Iconológico: Vemos la Alhambra reflejada en el agua.

Minutaje: 0:17:44

Duración: 4”

Planificación: Plano general de estanque con columnas reflejadas.

Perspectiva: Los bordes del estanque, proporcionan dos líneas de fuga que llevan hacia las columnas reflejadas en el agua.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: la voz en off continúa diciendo “...estancada...”.

P.168 Alhambra y estanque.



Fig.415 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Códigos sonoros: La voz en off sigue diciendo, “...estancada...”.

Análisis Iconográfico: En esta ocasión encontramos el plano de real del reflejo que veíamos en el plano anterior.

Análisis Iconológico: con la arcada al fondo vemos el estanque delante y flanqueado por cipreses.

Minutaje: 0:17:48

Duración: 11”

Planificación: Plano general del patio de la Alhambra.

Perspectiva: Los cipreses llevan hasta la arcada del fondo con el estanque.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

P.169 Patio de los Arrayanes.



Fig.416 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: canal de agua que desborda hacia el estanque.

Análisis Iconológico: canal de agua vierte las mismas al estanque

Minutaje: 0:17:59

Duración: 2”

Planificación: Primer plano de canal que vierte en Estanque.

Perspectiva: El canal vierte las aguas en el agua del estanque que se encuentra en el centro del cuadro.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sólo se escucha el sonido del agua.



Fig. X. Sorolla, J.(1917) *Patio de los Arrayanes en la Alhambra de Granada*. 01/02/1917-10/02/1917. [Óleo sobre lienzo] Madrid: Museo Sorolla.

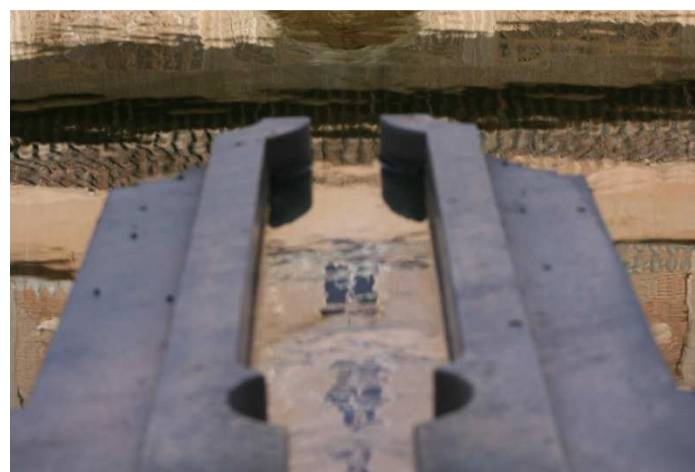


Fig. X González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

P.170 Detalle inscripción.



Fig.417 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un plano detalle de una inscripción árabe.

Análisis Iconológico: En este plano encontramos un fragmento del poema de Ben Zamrk en la decoración de la Sala de las Dos Hermanas.

El poema completo según la traducción de Emilio García Gómez³⁵⁵ (García, 1985, p.118)

“Soy el jardín que la hermosura adorna:

Verla, sin más, te explicará mi rango.

Por Mohammed, mi imam, a par me pongo

³⁵⁵ García Gomez, E. (1985): *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid: Publicaciones del instituto egipcio de estudios islámicos.



González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

De lo mejor que haya de ser o ha sido.

Sublime es la mansión porque Fortuna

Le mandó superar a toda casa

¡Qué delicias ofrece a nuestros ojos!

Siempre nuevo es aquí el afán del noble.

Las Pléyades de noche aquí se asilan;

De aquí el céfiro blando, al alba, sube.

Sin par, radiante cúpula hay en ella

Con encantos patentes y escondidos.

Su mano tiende Orión por saludarla;

La luna a conversar con ella viene.

Bajar quieren las fúlgidas estrellas

Sin más girar por rayas celestiales,

Y en los patios, de pie, esperar mandatos

Del rey, con las esclavas a porfía.

No es raro ver errar los altos astros,

*De sus órbitas fijas desertores,
Por complacer a mi señor dispuestos,
Que quien sirve al glorioso gloria alcanza.
Por su luciente pórtico, el palacio
Con la celeste bóveda compite
¡Qué ropa de adornado tisú echaste
Sobre él! Hace olvidar el tul del Yemen
¡Que arcos hay por encima, sostenidos
Por columnas, de luz engalanadas,
Cual esferas celestes que voltean
Sobre el pilar del alba cuando asoma!
Las columnas tan bellas son en todo,
Que ya vuelan proverbios con su fama.
Su mármol liso y diáfano ilumina
Negros rincones que tiznó la sombra,
Pues tal fulgor despiden, que son perlas
Dirías, a pesar de su tamaño.
Jamás alcázar vimos tan excelso,
De más claro horizonte y más anchura.
Nunca vimos jardín tan verdeante,
De más dulce cosecha y más aroma.
Le autorizó el cadí de la hermosura
Que cambiase a la par en dos metales,
Pues si, al alba, del céfiro la mano
Llenan dracmas de luz que bastarían
Tira luego, en lo espeso, entre los troncos
Doblas de oro de sol, que lo decoran.
Me une un claro linaje a la victoria;*

Mas un linaje, que es lo que es, le gana.

Minutaje: 0:17:48

Duración: 4”

Planificación: Plano detalle de inscripción árabe.

Perspectiva: Inscripción árabe.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sonido de agua, voz en off dice
“...prisionera en el camarín...”.

P.171 Patio de Comares.



Fig.418 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Estanque del Patio de Comares de la Alhambra en todo su esplendor bordeado por las columnas.

Análisis Iconológico: En este plano vemos el esplendor de la cultura árabe y como centro de la misma el agua.

Minutaje: 0:18:05

Duración: 7”

Planificación: Plano General de estanque bordeado por columnas.

Perspectiva: Las dos columnas nos dan paso a la Alhambra y a sus columnas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 419. Sorolla, J. (1917) *El patio de Comares, La Alhambra de Granada*. 01/02/1917-10/02/1917. [Óleo sobre lienzo], 84,50 x 106,5 cm. Madrid: Museo Sorolla. <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/el-patio-de-comares-la-alhambra-de-granada> (12 de mayo 2015)

Códigos sonoros: Sonido de agua, continúa diciendo la voz en off “...de su cultura...”.

En marzo de 1902 Joaquín Sorolla pisa por vez primera Granada. Aquella visita formaba parte de un viaje por Andalucía. Le impactó muy especialmente Sierra Nevada y sus cumbres nevadas. Después haría tres viajes más a Granada (1909, 1910 y 1917), en los cuales pintó 46 vistas de la ciudad, sus paisajes, barrios y monumentos (Sierra Nevada, la Alhambra, el Albaicín, el Sacromonte...)

Sorolla fue uno de tantos artistas que se sintieron atraídos y fascinados por el monumento nazarí: desde los viajeros románticos del XIX, pasando por Matisse, o más recientemente Sean Scully y David Hockney. Los dos primeros ya tuvieron exposición en la Alhambra. Y el

Museo Guggenheim de Bilbaomuestra, como parte de la muestra que dedica actualmente al pintor británico, su precioso cuaderno de dibujos de Granada.

La muestra, que ya se ha visto en Ferrara, reúne medio centenar de obras

Más de un siglo después, Sorolla regresa a la Alhambra. Su libro de registro de artistas conserva la solicitud del pintor valenciano para inmortalizarla. El Palacio de Carlos V acoge, hasta el 14 de octubre, la muestra «Jardines de luz», que reúne medio centenar de obras (23 procedentes del Museo Sorolla y otra veintena de instituciones y colecciones privadas de todo el mundo). Comisariada por un comité de expertos compuesto por Tomás Llorens, Blanca Pons-Sorolla, María López Fernández y Boye Llorens, esta muestra –organizada por el Patronato de la Alhambra y el Generalife, el Museo Sorolla y Ferrara Arte– ya se ha visto en Ferrara y, a partir del 29 de octubre, recalará en el Museo Sorolla de Madrid.

Dos Granadas: una femenina, otra varonil

Sí conocemos detalles de su paso por Granada gracias a la correspondencia del pintor con su esposa, Clotilde. También, en las conversaciones que mantuvo con el crítico de arte Aureliano del Castillo. Creía Sorolla que había dos Granadas bien distintas: «Una Granada femenina, deliciosa, exquisita, la Granada del almirez, del huertecillo, del carmen macetero, del detalle... Y hay otra Granada varonil, grande, sublime, que yo veo en todas partes y no sé dónde está, pero que existe y que acaso sea el conjunto de esa sierra gigante y esa vega extensísima».

De la Alhambra y el Generalife, a Sorolla le interesaron especialmente sus patios y jardines, la luz, siempre la luz,

que se cuela en las formas geométricas, el sonido del agua...

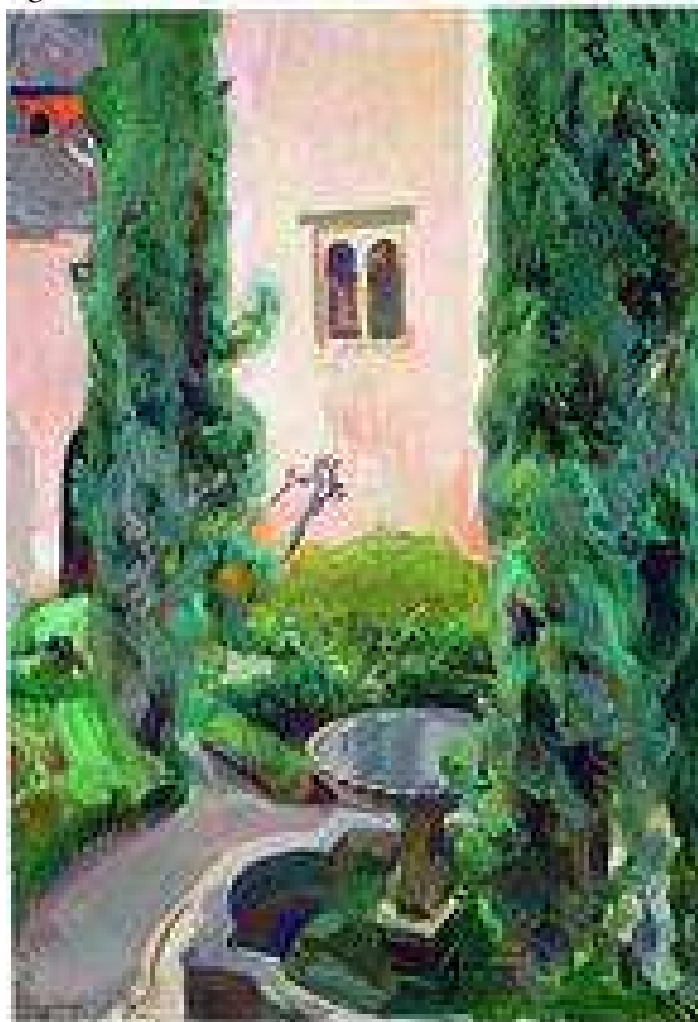


Fig. 420 Sorolla, J. (1917) *Mirador de Lindaraja, La Alhambra de Granada*. 01/02/1917–10/02/1917. [Óleo sobre lienzo], 84,50 x 106,5 cm. Madrid: Museo Sorolla. *Mirador de Lindaraja*, de Sorolla

Para un pintor cien por cien mediterráneo como él, la Alhambra era un placer para los sentidos. Pinta el Patio de la Acequia, el de la Sultana, el de la Alberca, el de la Justicia, el de Doña Juana, el de Lindaraja, el Jardín de los Adarves de la Alcazaba, el Patio de Comares... Incluso colaboró Sorolla con la Sociedad de Amigos de la Alhambradonando un cuadro con el fin de recaudar



Fig. 421 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaspejo granadino. [fotografía]. Realizada para la presente investigación.

Yolanda González Osuna. *Poética mística sin relojes ni esquinas*.

fondos para la restauración de la Torre de las Damas. Hoy
el pintor regresa a su querida y añorada Granada.

P.172 Patio de los leones.



Fig.422 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Del mismo modo que en el plano anterior, en este vemos el agua del canal de la Alhambra, enmarcada en el patio de los leones.

Análisis Iconológico: En estos planos vemos el agua pero rodeada de su cultura, expresada en la arquitectura de la Alhambra de Granada.

Minutaje: 0:18:12

Duración: 13”

Planificación: Plano General del Patio de los Leones de la Alhambra.

Perspectiva: Las columnas no llevan hacia el patio que es donde está la luz y el agua.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático.

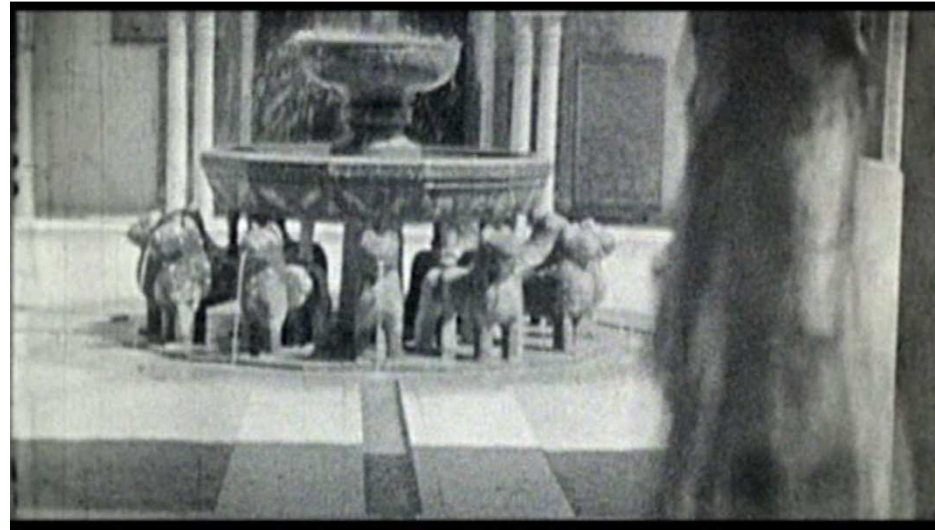


Fig. 423 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Códigos sonoros: Continúa el sonido del agua y la voz en off que dice “...Agua espejo de la vida, subid...”

En este momento se nos hace presente el propio título de la cinta.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val d

P.173 Detalle fuente.



Fig.424 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Plano detalle de surtidor de agua.

Análisis Iconológico: Plano de surtidor de agua, subiendo en su máximo esplendor

Minutaje: 0:18:25

Duración: 8”

Planificación: Plano detalle de la fuente subiendo.

Perspectiva: Plano de agua ascendente, enmarcado por dos columnas que dan la sensación de más verticalidad aún.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

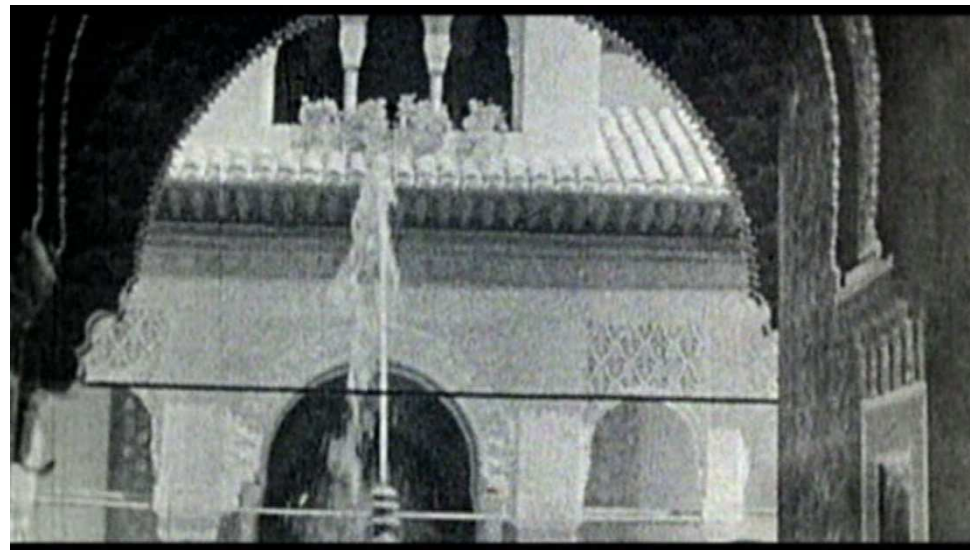


Fig. 425 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar.

Códigos sonoros: Taconeo, sonido de agua y la voz en off que continúa diciendo “...subid y subid...”

P.174 Detalle fuente.



Fig.426 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: En este plano volvemos a observar un esplendor de agua, una lluvia provocada por el chorro de la fuente.

Análisis Iconológico: El agua sigue subiendo en un deseo ascensional.

Minutaje: 0:18:33

Duración: 6”

Planificación: Primer plano de chorro de agua.

Perspectiva: Líneas de subida del agua y de las columnas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

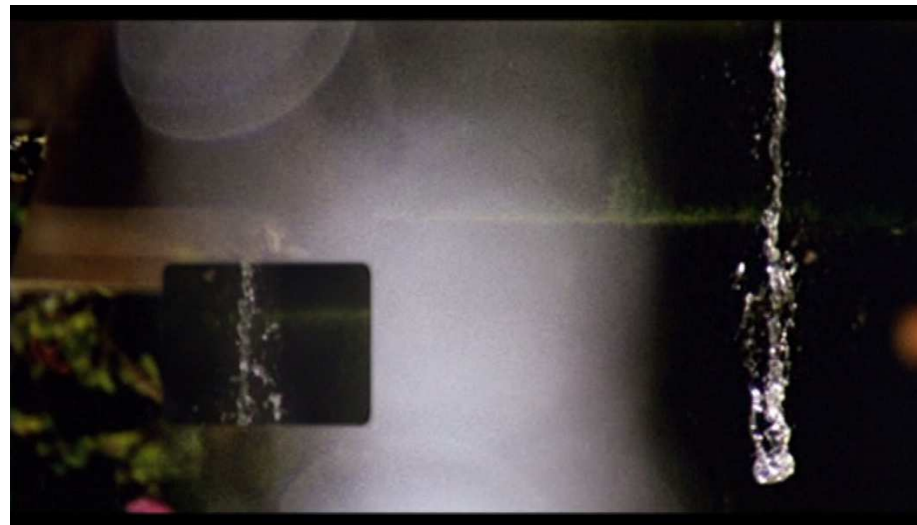


Fig. 427 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Códigos sonoros: sonido de taconeo y palmas, sonido de agua y la voz en off que continúa diciendo “...subid, subid...”.

P.175 Vista de La Alhambra.



Fig 428 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Vemos la Alhambra desde el Albaicín con mucho cielo por encima.

Análisis Iconológico: El agua de las fuentes de la Alhambra en ese mensaje ascensional está subiendo hacia el cielo.

Minutaje: 0:18:39

Duración: 2”

Planificación: Plano General de la Alhambra con mucho aire por arriba.

Perspectiva: La Alhambra forma la línea horizontal de abajo del cuadro y todo lo demás es cielo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromática



Fig. 429 Fernandez-Ardavín, E. (1943). Forja de Almas. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI



Fig. 430 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

Códigos sonoros: continúa el taconeo y las palmas así como el sonido del agua. La voz en off continúa “...y subid...”.

P.176 Puerta del Vino.



Fig.431 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un plano de la puerta del vino de la Alhambra.

Análisis Iconológico: Nos encontramos ante una de las principales entradas a la Alhambra desde la cuesta de Gomerez.

Minutaje: 0:18:41

Duración: 4''

Planificación: Plano General puerta del Vino de la Alhambra.

Perspectiva: La torres se encuentra en sentido oblicuo.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático.

Códigos sonoros: Sonido de agua.



Fig. 432 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de Aguaespejo granadino. [fotografía].Realizada para la presente investigación.



Fig- 433 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

P.177 Detalle torre.



Fig.434 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Nos encontramos ante un plano detalle de los arcos de una de las torres.

Análisis Iconológico:

Nos adentra en el edificio.

Minutaje: 0:18:45

Duración: 2''

Planificación:

Zoom in torreón con arcadas.

Perspectiva:

Tanto el Zoom como los arcos nos adentran hacia el edificio.

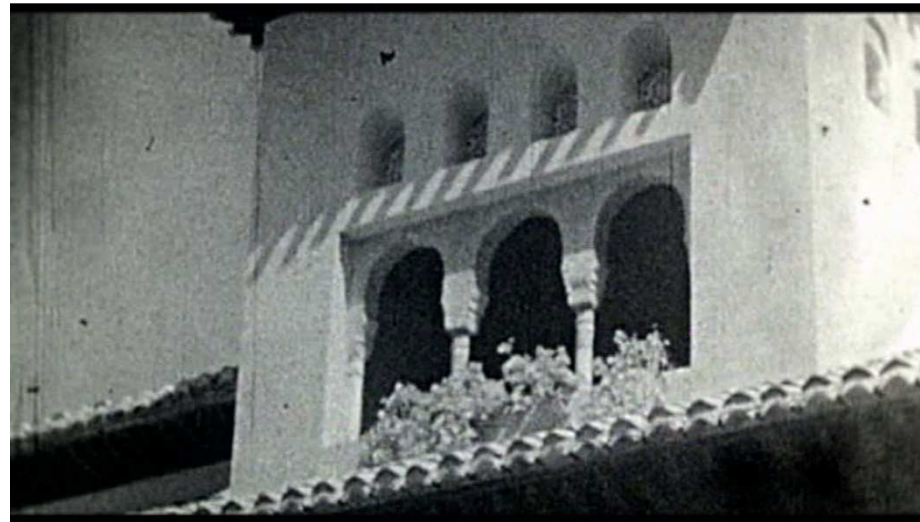


Fig. 435 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: guitarra, sonido de agua.

P.178 Rostro hombre.

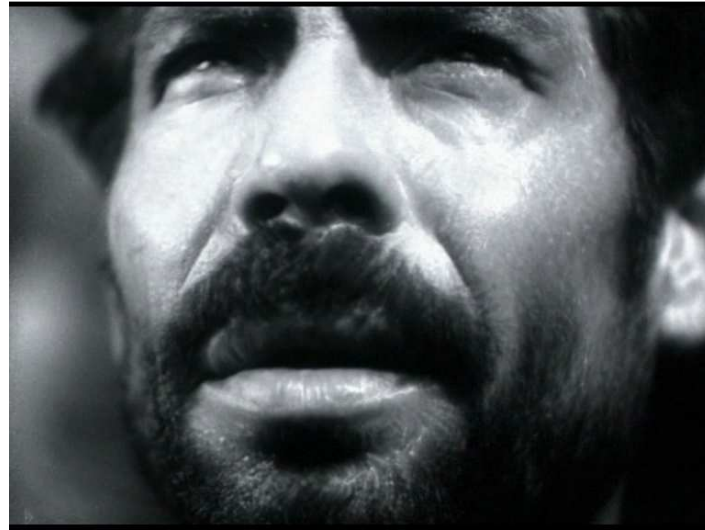


Fig.436 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: primer plano rostro de hombre que mira esperanzado hacia el cielo.

Análisis Iconológico: Vemos el rostro de un hombre con barba que mira hacia el cielo, con cierta mirada de esperanza y fe en lo que hay arriba.

Minutaje: 0:18:47

Duración: 4”

Planificación:

Primer plano cara de hombre.

Perspectiva:

La mirada hacia arriba nos marca una idea de ascensión.

Iluminación: luz día.



Fig. 437 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Continúa el sonido de la guitarra y el sonido de agua.



Fig. 438(Figura: corresponde al plano 34 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

P.179 Chorro de agua bailando.

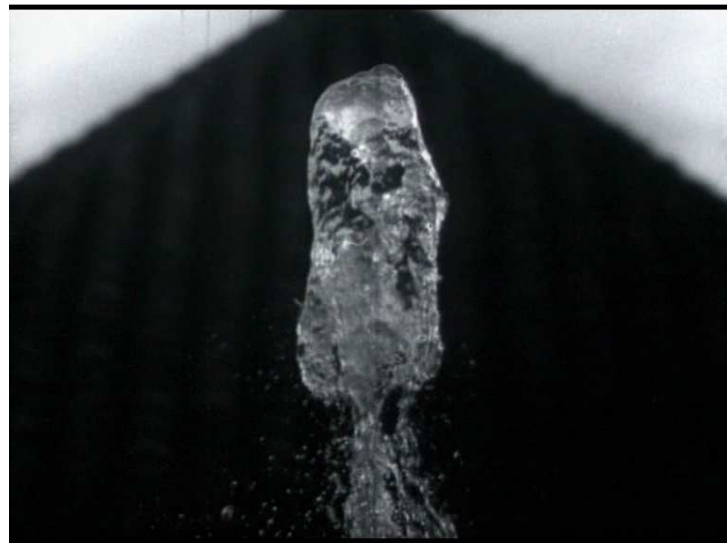


Fig.439 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Este plano constituye uno de los planos más bellos de toda la obra, el agua de las fuentes baila como una gitana.

Análisis Iconológico: El poder para bailar flamenco de un chorro de agua.

Minutaje: 0:18:51

Duración: 24”

Planificación: Plano detalle de chorro bailando. Paneos ascendentes y descendentes.

Perspectiva: Primer plano chorro bailando, paneos ascendentes y descendentes.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música flamenco, sonido de agua, “...hasta ceder, caer...”.

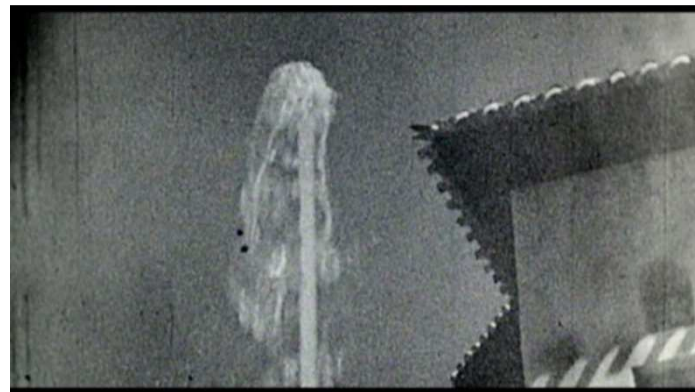


Fig. 440 y 441 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.



Fig.442 González, Y. (2011). Contextualización fotográfica de los planos de *Aguaespejo granadino*. [fotografía].Realizada para la presente investigación.

P.180 Hombre.

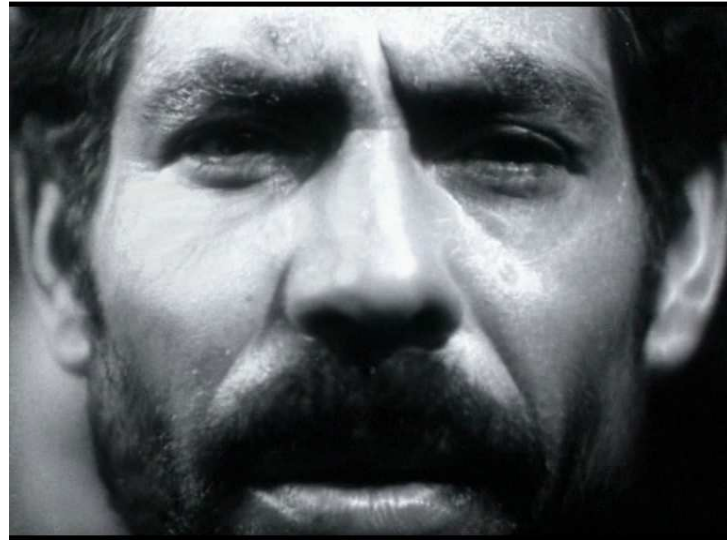


Fig.443 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 444 (Figura: corresponde al plano 178 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico: primer plano rostro de hombre que mira hacia cámara.

Análisis Iconológico: Vemos mismo rostro del plano 178, con el mismo encuadre, pero varía la mirada. En esta ocasión el hombre mira directamente a cámara.

Minutaje: 0:19:15

Duración: 5”

Planificación: Primer plano rostro mirando a cámara, paneo ascendente.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: continúa sonando flamenco, el sonido de agua y la frase de la voz en off diciendo “...retornar...”.

P.181.Detalle fuente



Fig.445 Val del Omar, J. (1953–55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Detalle vaso fuente de los leones.

Análisis Iconológico:

Inscripciones en la taza que reposa sobre los lomos de los leones en fuente del Patio de los Leones.

12 versos de Ibn Zamrak grabados en el dodecágono que forma el borde de mármol del tazón de la fuente. El texto de la fuente rezaría lo siguiente. Según el estudio de Emilio García Gómez³⁵⁶ (1985 p.113)

“¡Bendito Aquél que dio al imam Mohammed

³⁵⁶ García Gomez, E. (1985): Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra. Madrid: Publicaciones del instituto egipcio de estudios islámicos.

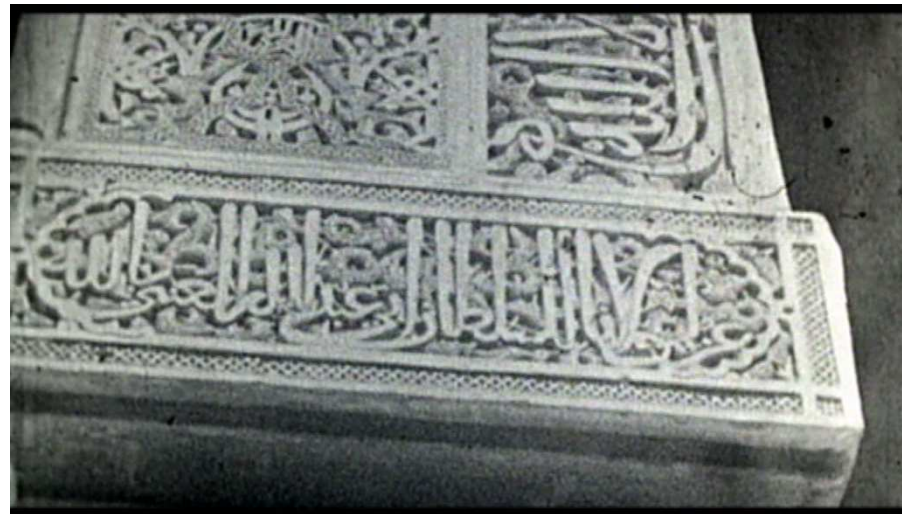


Fig. 446 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua.* [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Preceptos que embellecen sus proyecto!

¿No aquí hay prodigioso mil, y Dios no quiso

Que otros así encontrara la hermosura?

Al diáfano tazón, tallada perla,

Pone orlas el aljófár remansado,

Y va entre margaritas el argento

Fundido y también hecho blanco y puro:

Tan afín es lo duro a lo fluyente,

Que es difícil saber cuál de ellos corre.

¿No ves cómo el tazón _que inunda el agua_

Previene en contra de ella sumideros,

Como amante lloroso que su llanto

Por resquemor del maldiciente enjuga?

¿No es el agua en verdad_ -flujo de nube

Que traen a estos leones los regatos_

Igual a las mercedes que el Califa

Dispensa a los leones de la guerra?

¡Tú, que ves tanto león agazapado,

Pues tu respeto el ímpetu les veda;

Que de Ansares sostienes, sin fátiga,

Legado que hace leves a los montes,

La paz de Dios obtén, y fiesta vive

*Flamante entre tus émulo*s* raídos!*

Minutaje: 0:19:20

Duración: 4”

Planificación: Primer plano borde estanque, paneo descendente.

Perspectiva: Paneo descendente, se contrasta con el plano horizontal del borde del estanque.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Flamenco, sonido de agua.

P.182 Fuente leones.



Fig.447 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Detalle de dos de los leones que sostienen el tazón de la fuente de los leones.

Análisis Iconológico:

El patio de los leones es uno de los más enigmáticos de la Alhambra de Val del Omar. Aquí la vemos representada en un primer plano de uno de sus leones y otro detrás desenfocado. Es la primera vez en esta parte del amanecer de la obra que el agua cae hacia abajo y no en altos surtidores como los planos que le anteceden.

Duración: 16''

Planificación:

Plano detalle de los leones.



Fig. 448 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD]
Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Perspectiva:

Tenemos un león en primer término y desenfocado al fondo un segundo león.

Iluminación:

luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Flamenco y sonido de agua.

P.183 Detalle chorro.



Fig.449 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 450 (Figura: corresponde al plano 179 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico:

Del mismo modo que el plano 179, este plano constituye uno de los más bellos de toda la obra, el agua de las fuentes baila como una gitana.

Análisis Iconológico:

El poder para bailar flamenco de un chorro de agua.

Minutaje: 0:19:40

Duración: 20”

Planificación:

Plano detalle de chorro bailando. Reverberación de la imagen.

Perspectiva: Primer plano chorro bailando.

B/N o color: acromático

Iluminación:

luz día.

Códigos sonoros:

Música flamenco, sonido de agua.

P.184 Rostro hombre.



Fig.451 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

Primer plano de rostro del mismo hombre que hemos visto durante el verde de la noche y también en un fotograma muy parecido al plano 24 del principio.

Análisis Iconológico:

La cara del señor de este plano no está distorsionada en oposición al plano 24 y todos los verdes que aparecen a lo largo de la obra.

Minutaje: 0:20:00

Duración: 2”

Planificación:

Primer plano de rostro de hombre.



Fig.452 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films. Plano 24

Perspectiva:

Plano frontal, la mirada no sabe muy bien si mirar de frente y hacia abajo.

Iluminación:

luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros:

Flamenco y sonido de agua.

P.185 Puesta de sol.



Fig.453 Val del Omar, J. (1953–55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.454 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Análisis Iconográfico: Esta plano constituye un Time Laps del sol que nos lleva de nuevo a la noche.

Análisis Iconológico: Formamos parte de otro paso de tiempo, hemos tenido nuestra oportunidad de despertar, pero muchos de nosotros no lo haremos y volveremos a la ceguera y a la oscuridad

Minutaje: 0:20:02

Duración: 12”

Planificación: Time Laps sol poniéndose, fundido a negro.

Perspectiva: El sol nos marca su trayectoria hasta esconderse.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Flamenco, voz en off “Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Dios...”.

P.186 Ojos hombre.

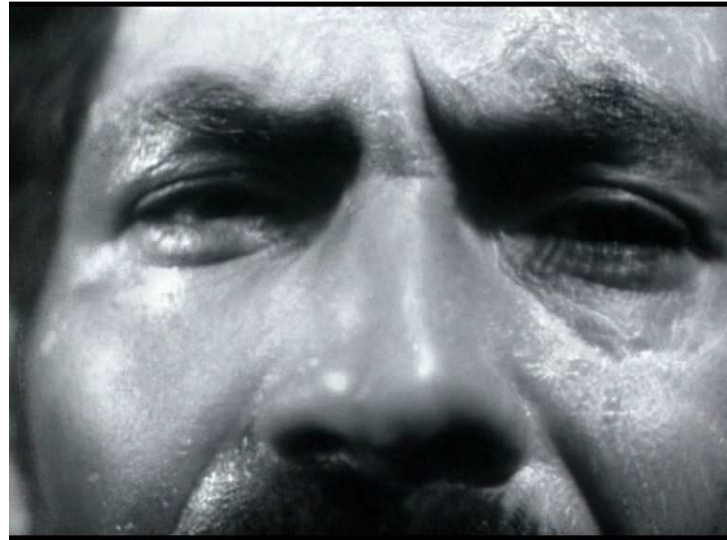


Fig.455 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

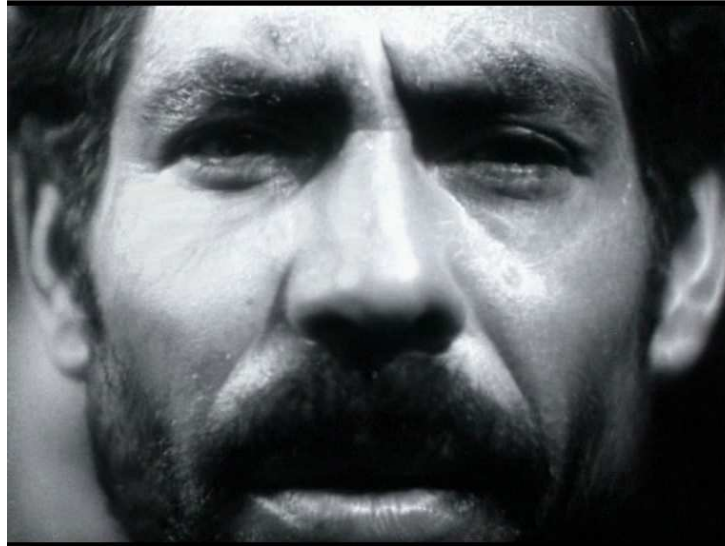


Fig.456 (Figura: corresponde al plano 180 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico: plano detalle ojos de hombre que mira hacia cámara.

Análisis Iconológico: Vemos mismo rostro del plano 178 y 180, con el detalle de los ojos y la nariz, luego en el paneo nos quedaremos con el detalle de los dientes.

Minutaje: 0:20:14

Duración: 8”

Planificación: Paneo descendente de los ojos, nariz boca para acabar con detalle de dientes.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: sonido gotas de agua, continúa la frase de la voz en off diciendo “...Dios...”.

P.187. Chorro fuente.

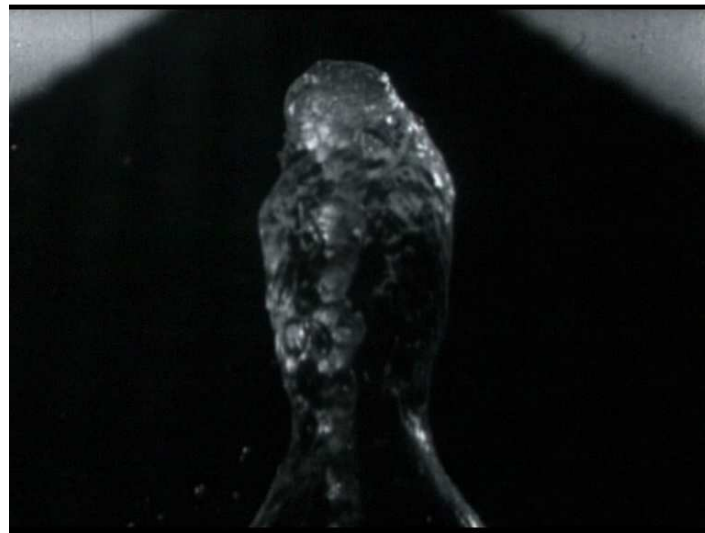


Fig.457 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un plano similar al 179. Este plano constituye uno de los planos más bellos de toda la obra, el agua de las fuentes baila como una gitana.

Análisis Iconológico: El poder para bailar flamenco de un chorro de agua.

Minutaje: 0:20:22

Duración: 14''

Planificación: Plano detalle de chorro bailando. Los congelados y ralentizados de la imagen van proporcionando movimiento a la fuente.

Perspectiva: Primer plano chorro bailando, ralentizados y congelados nos dan la sensación del baile del agua.



Fig. 458 Bonet, E. (2004). *Tira tu reloj al agua*. [DVD] Recopilatorio de las imágenes grabadas en vida por José Val del Omar. Madrid: Tráfico de Ideas.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Sonido de agua distorsionada.

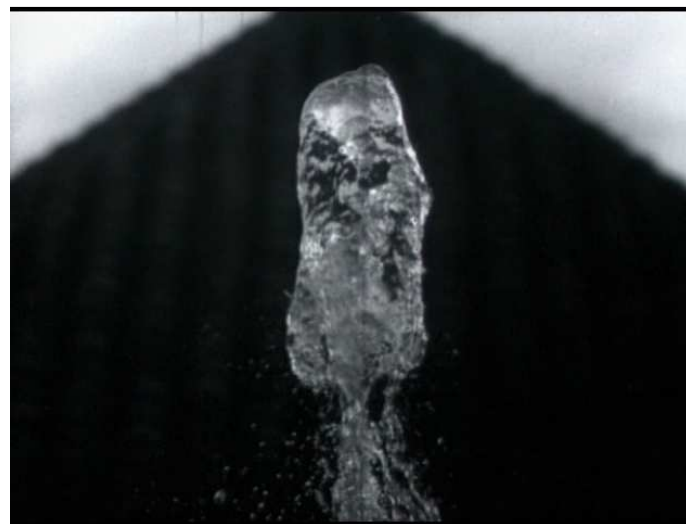


Fig.459 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films plano 179

P.188 Cara niña.



Fig.460 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un primer plano de niña que mira hacia el cielo. Se trata de la misma niña protagonista del verdor de la obra.

Análisis Iconológico: La niña que nos ha traído desde el verde oscuro, nos mira esperanzados.

Minutaje: 0:20:36

Duración: 3”

Planificación: Primer plano rostro de la niña mirando al cielo.

Perspectiva: La mirada de la niña nos produce una visión hacia arriba.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 461 Val del Omar, J. (1935). *Vibración en Granada*. [DVD].



Fig. 462 (Figura: corresponde al plano 85 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar

Códigos sonoros: solo voz en off que dice “...Amor...”.

P.189 Hombre ciego.



Fig.463 Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico:

El hombre que miraba esperanzado en el plano 122, ahora está de nuevo ciego, del mismo modo que lo encontrábamos al principio de la obra.

Análisis Iconológico:

Esta criatura, que estaba ciega al comienzo de la cinta, tuvo la oportunidad de acceder a la luz de la madrugada. Pero con la nueva noche ha vuelto a ser una criatura ciega. Aunque luego se le quita la venda de los ojos.

Minutaje: 0:20:39

Duración: 4”

Planificación: Primer plano de hombre ciego (producido por un blur) quitamos el blureado y el hombre vuelve a ver la luz.

Perspectiva: Mirada hacia abajo.



Fig. 464 Val del Omar, J. (1935). *Vibración en Granada*. [DVD].

Iluminación: luz día.

Códigos sonoros: voz en off “...Qué ciegas, estando tú...”.

B/N o color: acromático



Fig. 465 (Figura: corresponde al plano 122 de la obra “*Aguaespejo Granadino*” de José Val del Omar)

P.190 Paisaje.



Fig.466 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Paisajes de cipreses con nubes que se suceden a cámara rápida.

Análisis Iconológico: Las nubes cubren el cielo y se suceden rápidamente, a sus pies un monte de cipreses.

Minutaje: 0:20:43

Duración: 13”

Planificación: Plano General montaña y cielo.

Perspectiva: La montaña está en la parte inferior y ocupando más de la mitad del cuadro se encuentran las nubes que se suceden.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música de Falla. Voz en off continúa diciendo “...tan abierto...”.

P.191 Niña.



Fig.467 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig. 468 (Figura: corresponde al plano 188 de la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar)

Análisis Iconográfico: Nos encontramos ante un primer plano de niña que mira hacia el cielo. Se trata de la misma niña protagonista del verdor de la obra.

Análisis Iconológico: La niña que nos ha traído desde el verde oscuro, nos mira esperanzados.

Minutaje: 0:20:56

Duración: 6”

Planificación: Primer plano rostro de la niña mirando al cielo.

Perspectiva: La mirada de la niña nos produce una visión hacia arriba.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: música Manuel de Falla.

P.192 Paisaje.



Fig.469 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Paisajes de cipreses con nubes que se suceden a cámara rápida.

Análisis Iconológico: Las nubes cubren el cielo y se suceden rápidamente, a sus pies un monte de cipreses.

Minutaje: 0:21:02

Duración: 19”

Planificación: Plano General montaña y cielo.

Perspectiva: La montaña está en la parte inferior y ocupando más de la mitad del cuadro se encuentran las nubes que se suceden.

Iluminación: luz día.

B/N o color: acromático



Fig. 470 Fernandez-Ardavín, E. (1943). Forja de Almas. [DVD] Madrid: Laissa producciones.https://www.youtube.com/watch?v=OYmxkupA_ZI

La obra Forja de almas de Eusebio Fernandez Ardavín, homenaje al Padre Manjón acaba con un plano muy parecido al de la obra de Val del Omar.

Códigos sonoros: Música de Falla. Comienza la música asociada al Fin.

P.193 Sin Fin.



Fig.471 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconográfico: Único título final de la obra. La tipografía es la misma que la de los cartones de inicio.

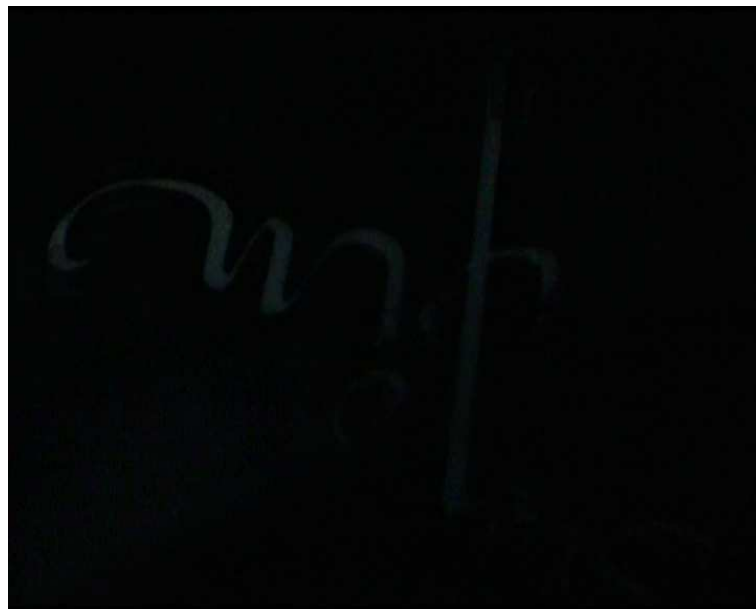


Fig.472 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films



Fig.473 Val del Omar, J. (1953-55). Aguaespejo granadino,[DVD]. Madrid: Studio Films

Análisis Iconológico: Nos recuerda al concepto de Obra Abierta, no toques el poema más, el texto fílmico nunca está acabado.

‘Sin fin alude al carácter paradójico de su discurso: en él no hay vuelta atrás. Ni adelante. Sino una banda con una sola cara como los desarrollos de la banda de Moebius. La propia mirada que él trató de captar desde sus primeras fotografías y ese carácter de rodajes en las Misiones pedagógicas alude asin fin³⁵⁷ (Chacón) *Como saben, Opera aperta, el libro de Eco de comienzos de los sesenta, y el mismo término desarrollado por Barthes en esa misma época, plantean que la obra en expansión, traza una relación nueva con el espectador o lector que reescribe la obra. Este sesgo, implícito ya en algunos artistas como Duchamp que daba a la mirada del espectador un lugar activo al proponer que es aquel que mira quien hace el cuadro, es realmente teorizado como obra en movimiento en referencia a los libros en los que el lector encuentra el sentido de manera ágil frente a la*

³⁵⁷ Chacón, J. L. *Conferencia Cátedra de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid

“El pensamiento tiene la peculiaridad de que en lo que más le gusta pensar, además de en sí mismo, es aquello en lo que pueda pensar sin fin.... Sólo en la búsqueda misma encuentra el espíritu humano el misterio que buscaba.”

Friedrich Schlegel

producción artística. Obra abierta no significa que se desestructura, sino por el contrario que estructura tras el texto que adapta y soporta dentro. Se trata, en fin, del rechazo de lo singular y la apertura de una pluralidad que conlleva una polisemia y polifonía propia del lenguaje. En cierto sentido, tanto Eco como su consecuente noción de muerte del autor que es el registro simbólico, que se oponen conlleva múltiples sentidos, el dominio de la producción artística. Partimos, pues, del concepto in progress pero, más allá de estas teorías de Foucault y sus desarrollos de la autoría, la última enseñanza de Lacan sobre el arte: los desarrollos sobre el arte. En sus últimos Se exaltará el registro simbólico como paradigma al que todo puede reducirse interesará más por el registro de lo Real, tanto a la ciencia, como al psicoanálisis o el

Minutaje: 0:21:21

Duración: 7''

Planificación: Cartón negro con letras in

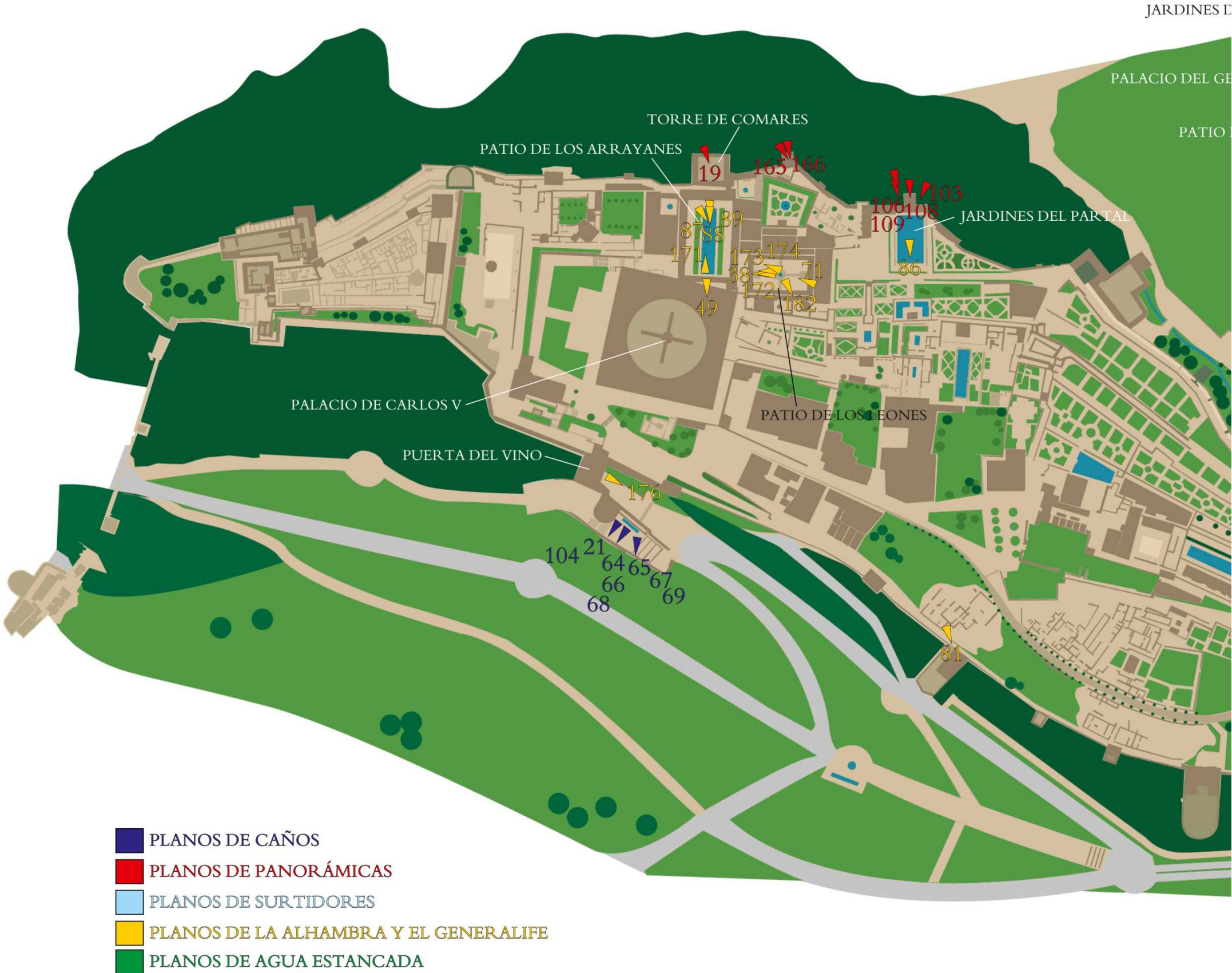
Perspectiva: El zapateo del Sin Fin nos todo.

Iluminación:

B/N o color: acromático

Códigos sonoros: Música Falla, sonido c

LOCALIZACIONES DE LOS PLANOS DE AGUAESPEJO GRANADINO EN EL RECINTO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE

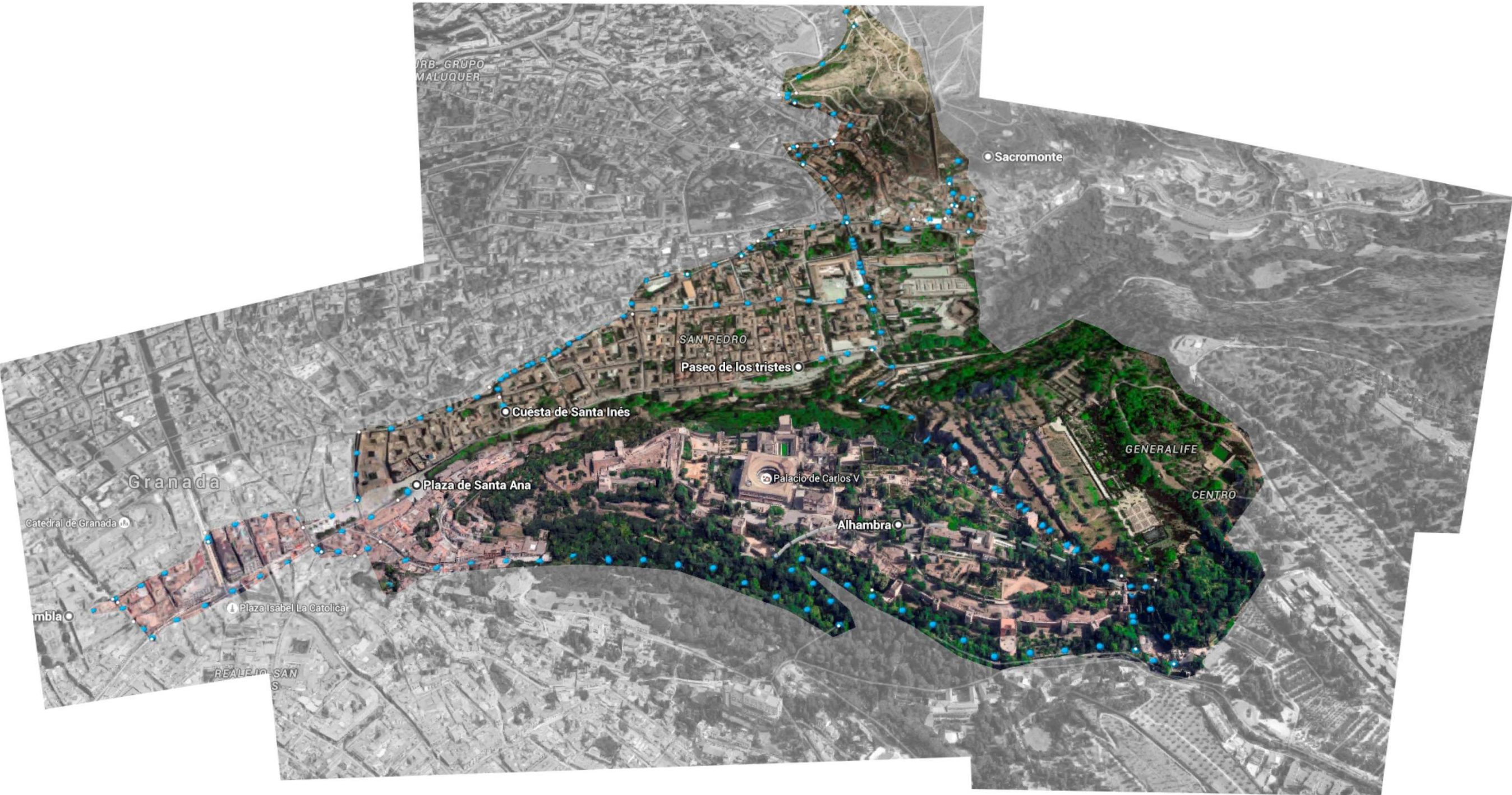


LOCALIZACIONES DE LOS PLANOS DE AGUAESPEJO GRANADINO
EXTERIORES AL RECINTO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE

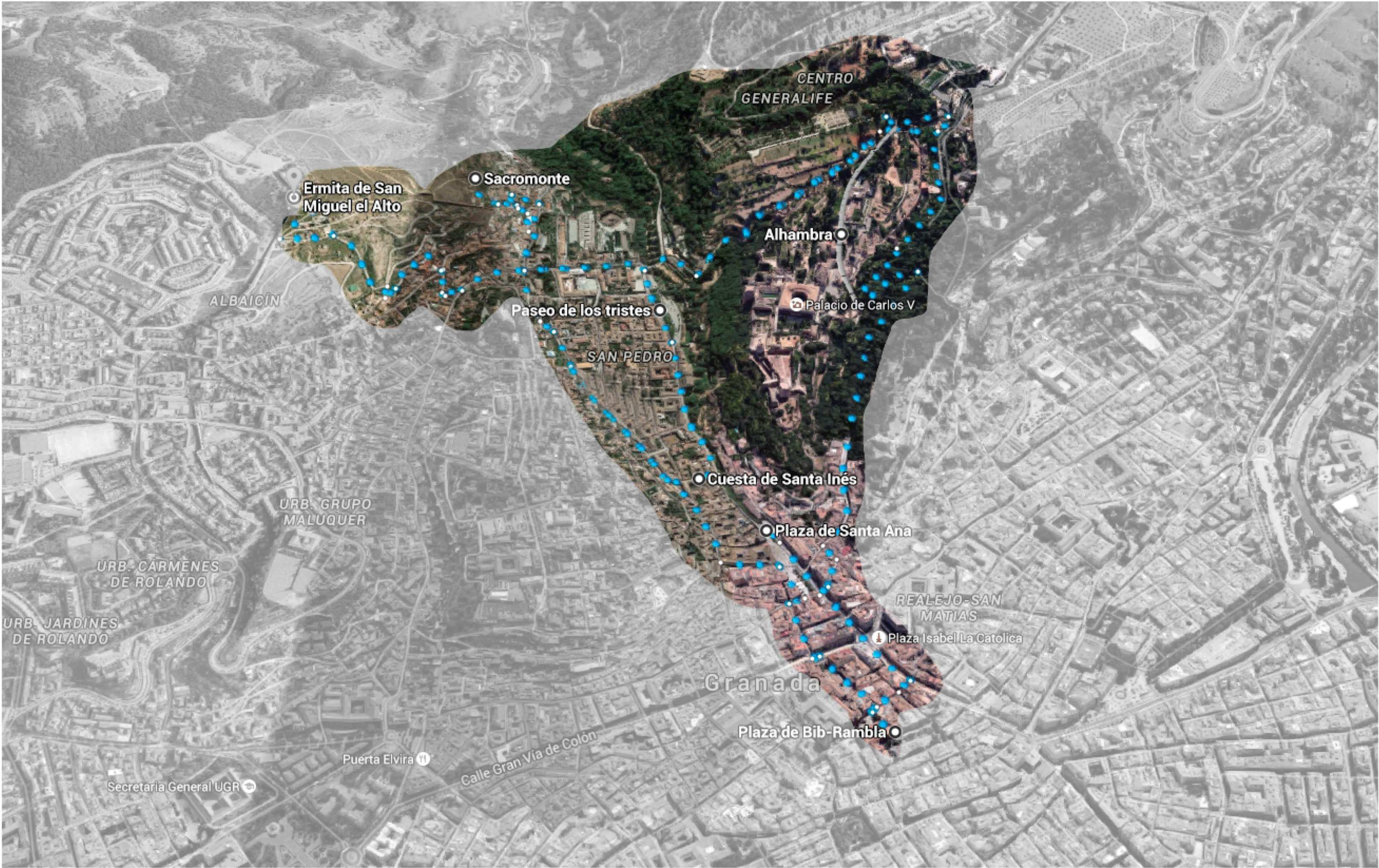


- | | |
|--|--|
| PASEO DE LOS TRISTES | COLEGIO AVE MARÍA |
| MIRADOR DE SAN NICOLÁS | CAÑOS |
| SAN MIGUEL ALTO | CASA NATAL DE VAL DEL OMAR (C/Navas 9) |
| ALBAICÍN | |

PERSPECTIVA DEL ÁREA DE MOVIMIENTO DE LAS LOCALIZACIONES DE LOS PLANOS DE AGUAESPEJO GRANADINO. VISTA N-S



PERSPECTIVA DEL ÁREA DE MOVIMIENTO DE LAS LOCALIZACIONES DE LOS PLANOS DE AGUAESPEJO GRANADINO. VISTA E-O



3.5.4.2.2 Análisis temático de los planos de la obra

La Alhambra de Val del Omar

Torres de la Alhambra, La Alhambra desde fuera

P. 8 Torre de la Vela



P.41 La Alhambra desde el Albaicín



P. 44, la Alhambra desde el Albaicín



P. 81 Tejado de la Sala de las dos Hermanas



P.95 tejado



P.110



P.175



P. 176



P.177

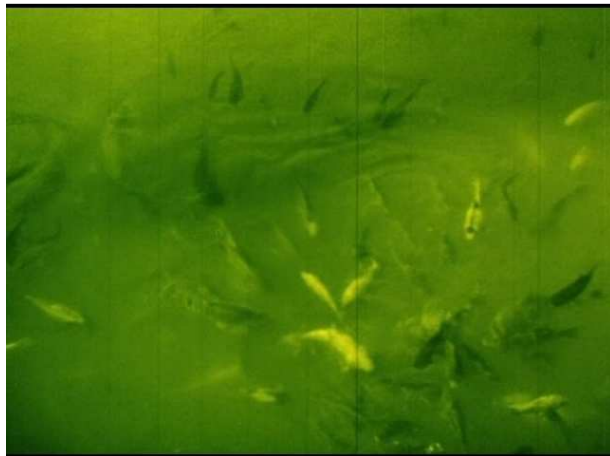


Peces en estanques

P.9



P: 84



Nenúfares en la Alhambra

P.10



P. 58



P. 59



P.60



P. 63



P. 76



P. 77



La Alhambra, como exhibición arquitectónica

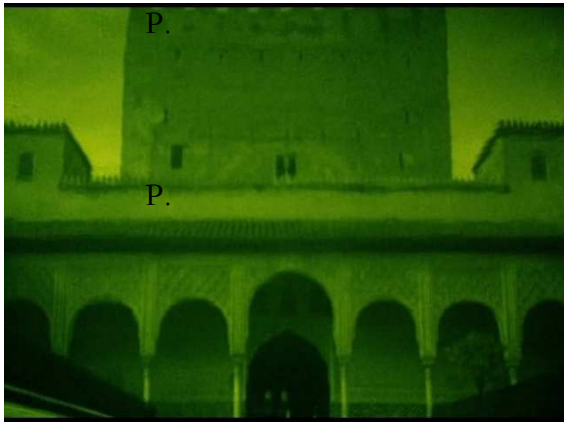
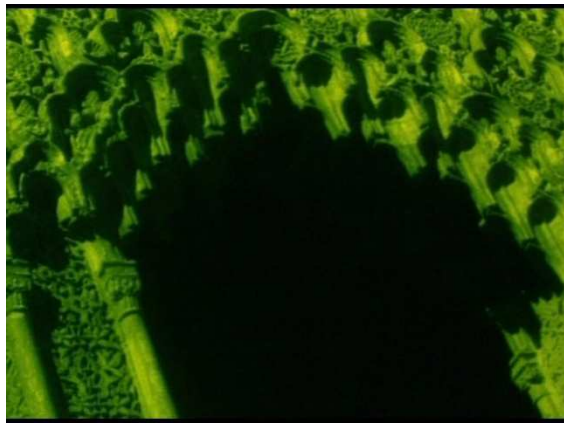
P.



P.

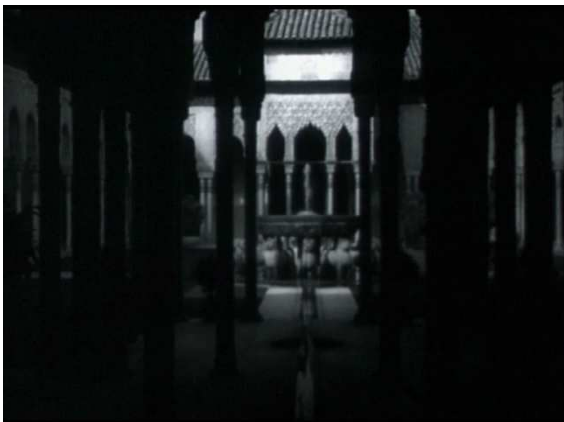
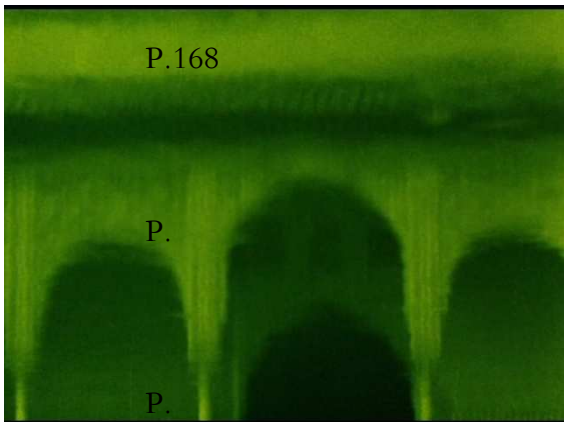


P.



P.145

P.



Caños de agua de Granada

P.



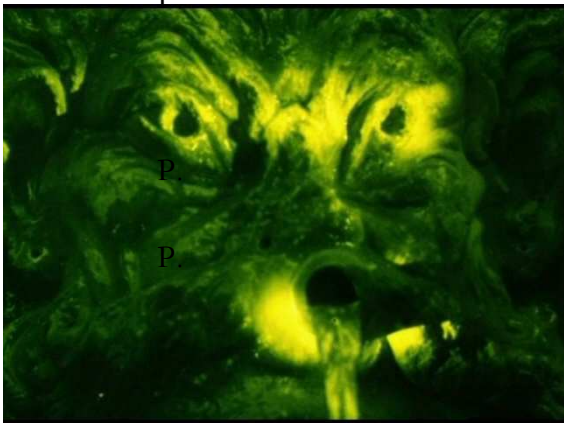
P.



P.



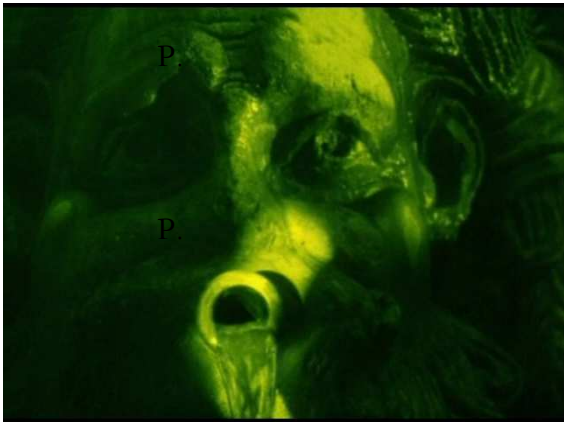
P.



P.



P.



Surtidores de la Alhambra

P. 39



P.40



P.

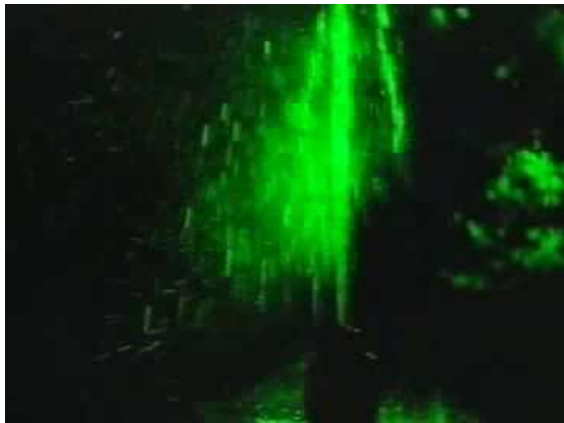


P.

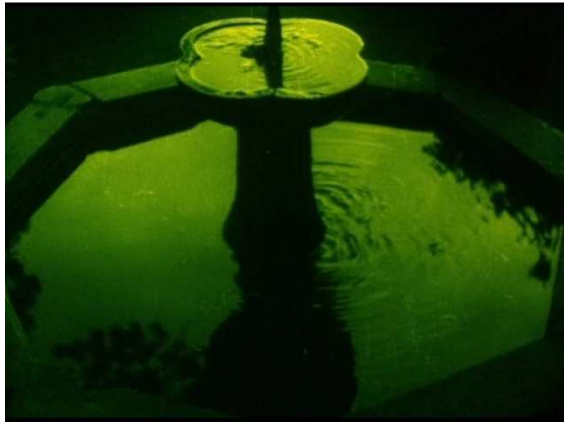
P.



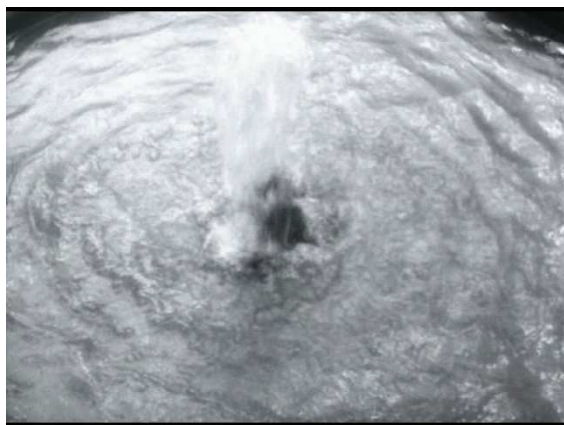
P.56



P.98



P.



P.147



P.148



P.149



P.150



P.151



P.152



P.153



P.154



P.155



P.156



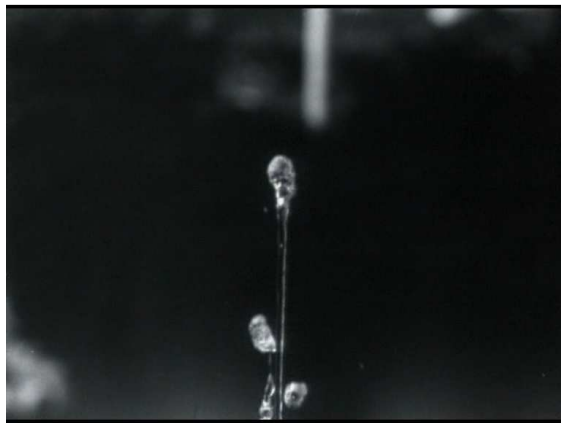
P.157



P.158



P.159



P.160



P.173



P.174



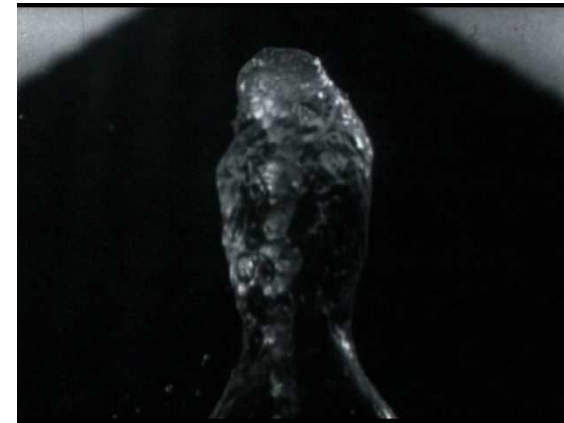
P.179



P. 183

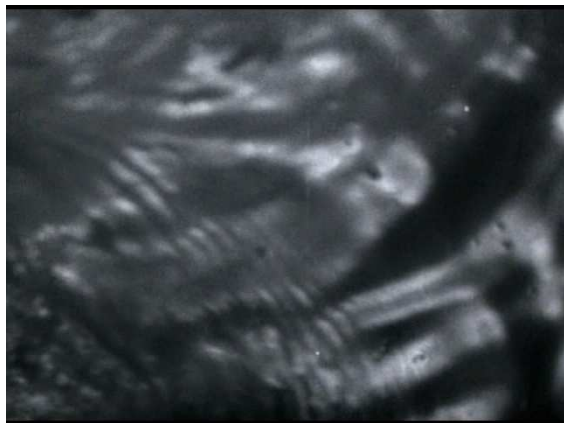


P.187

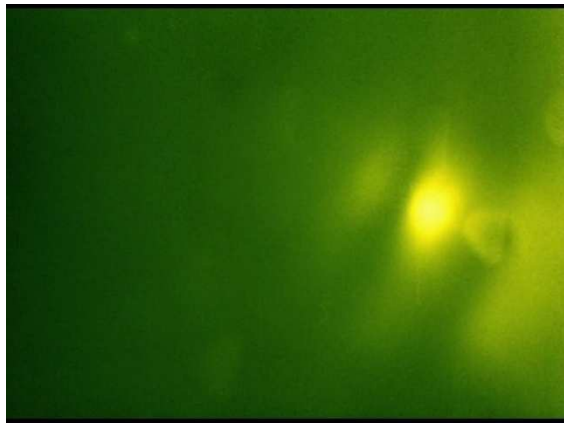


Agua estancada en la Alhambra

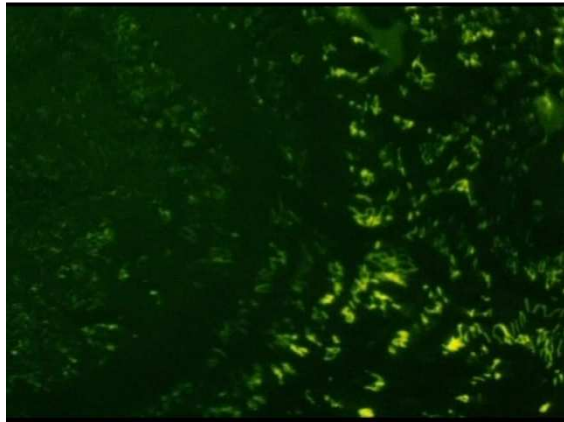
P.



P.



P.



P.



P.



Yolanda González Osuna. *Poética mística sin relojes ni esquinas*.

Agua de la Alhambra reflejada.

P.



P.

Agua de la Alhambra cae en cascada

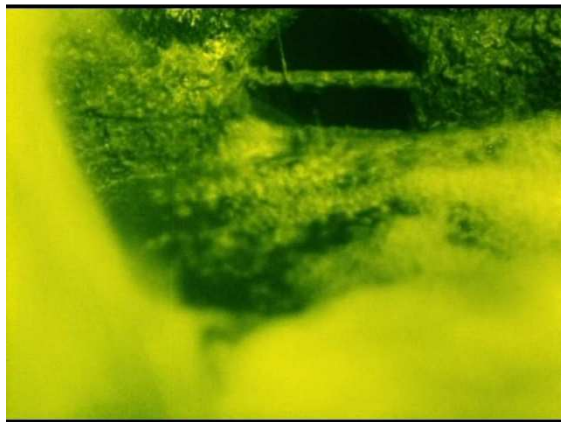
P.



P. 42



P.



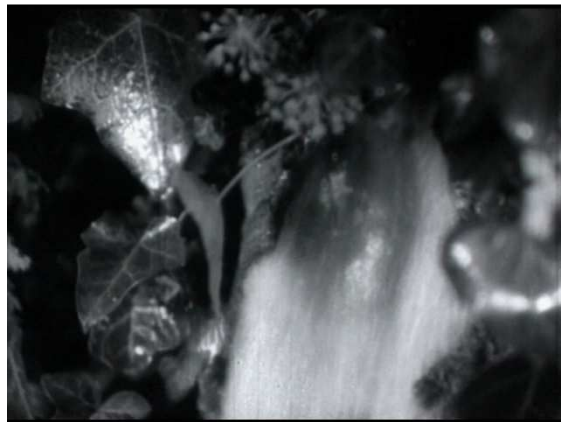
P.



P.115



P.124



Inscripciones árabes en la Alhambra

P.170



P.181



Criaturas. Gitanos

P.11



P.13



P. 122



P.



P.



P.



P.26



P. 37



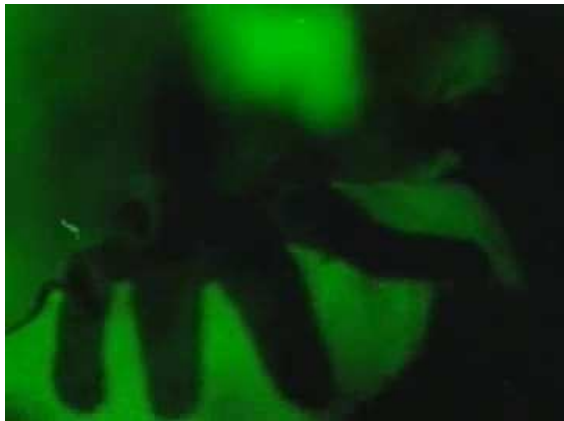
P.46



P.55



P.57



P.



P.83



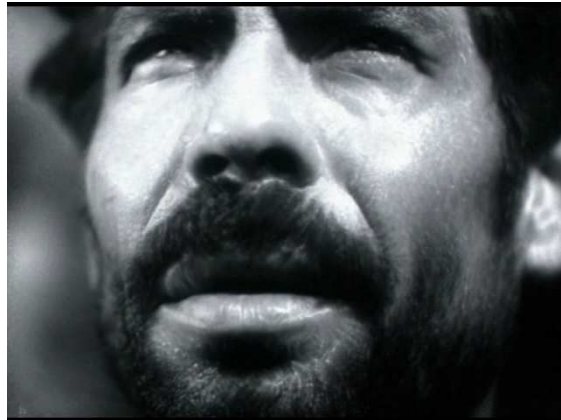
P.92



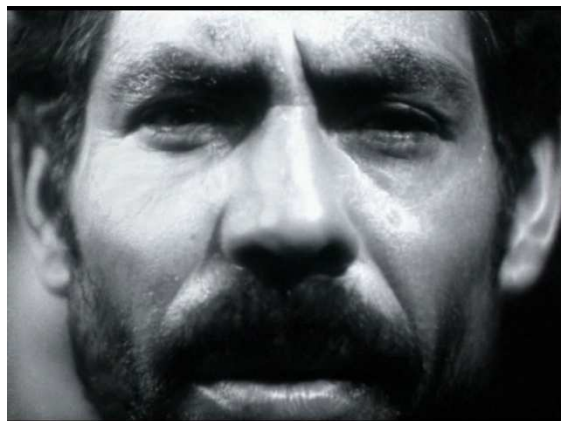
P. 184



P.178



P. 180



P. 186



Gitanos. Mujeres.

P. 17



P.125



P.143



P.



P.



Niñas gitanas.

P. 34



P. 50



P. 45



P. 52



P. 47



P. 75



P. 82



P. 85



P. 188



P.191



P. 116



P. 120

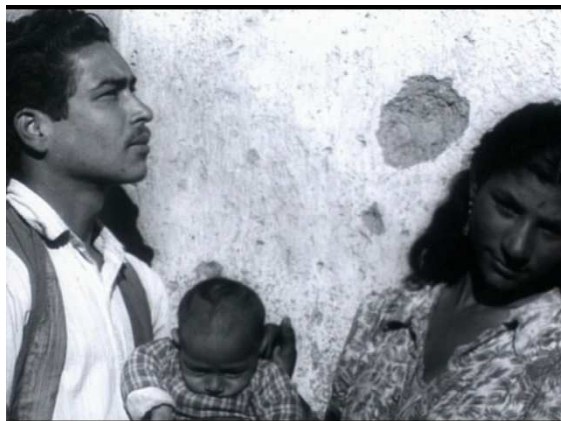


Familias Gitanas

P. 14



P. 27



P. 138



P. 162



Val del Omar en la presente obra, “Aguaespejo Granadino” nos acerca al mundo de los gitanos, personas de gran importancia para él, sobre todo porque representan al ser que el daba tanta importancia a los “Analfabetos de Sangre”.

Concretamente tenemos la oportunidad de encontrarnos en el primer plano en el que aparece una familia, a una madre palmeando a su hijo para que baile.

En el siguiente plano tenemos a la que hemos denominado a una sagrada familia gitana. Val del Omar representa en esta familia de gitanos a José, Jesús y María.

En el plano 138, la belleza mayor que se puede encontrar entre una madre y un niño, una madre amamantando a su hijo. Con todo lo que esta imagen significa.

En el siguiente encontramos a un niño que tiene la luz y la sabiduría que ha perdido su padre con el paso de los años.

Paisajes, Granada, el Albaicín y Sierra Nevada

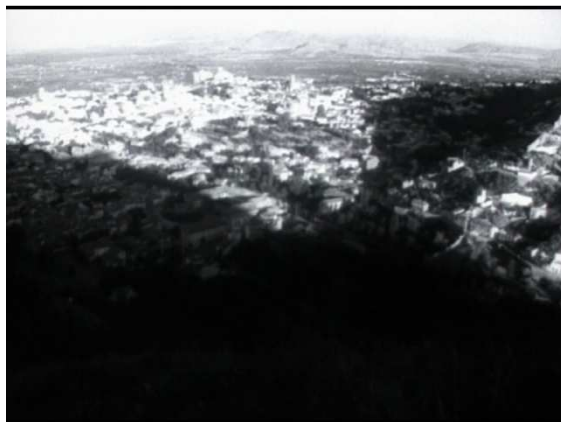
P. 19



P. 103



P. 106



P. 108



P. 109



P. 140



P. 165



P. 166



P. 43



P. 101



P.107



P.130



P.132



P.135



P. 140



P. 165



P. 166



P. 19 cielos de Granada



P. 102



P.114



P. 128



P. 141



P. 142



P. 164



P.44



P. 185



P.190



P.192



A lo largo de la obra, “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar, encontramos bastantes planos generales de lugares de Granada.

Preferiblemente agrupados de la siguiente manera.

Planos del Albaicín desde la Alhambra, con la ermita de San Miguel Alto como punto de fuga del mismo.

Otro de los lugares temáticos es Granada, la rivera de los ríos y sus casas también fotografiadas desde la Alhambra.

Otro toma recurrente es la Alhambra desde el Albaicín y también Sierra Nevada desde la Alhambra.

Val del Omar fue el precursor del zoom y como el resto de su técnica. Val del Omar lo inventó para acercar la Alhambra al Albaicín. Y estos planos muestran esta necesidad creativa que él tenía. Es la puesta en valor de la óptica de zoom variable motivo de tantas patentes.

También intuimos que tal vez estos planos estén influenciados por la obra de Federico García Lorca titula Un poeta en la Alhambra y que pertenece a la obra Impresiones y Paisajes de 1918.

“Los montes lejanos surgen con ondulaciones suaves de reptil. Las transparencias infinitamente cristalinas lo muestran todo en su mate esplendor. Las umbrías tienen noche en sus marañas y la ciudad va despojándose de sus velos perezosamente, dejando ver sus cúpulas y sus torres antiguas iluminadas por una luz suavemente dorada. Las casas asoman sus caras de ojos vacíos entre el verdor, y las hierbas y las amapolas y los pámpanos danzan graciosos al son de la brisa solar. Las sombras se van levantando y esfumando lánguidas, mientras en los aires hay un chirriar de ocarinas y flautas de cañas por los pájaros. ...”¹

Esta teoría puede cobrar más fuerza si es pudiera comprobar que Val del Omar le pudo proponer a Federico García Lorca realizar una película sobre la Alhambra.

Símbolos

P.25



P.31



P.33



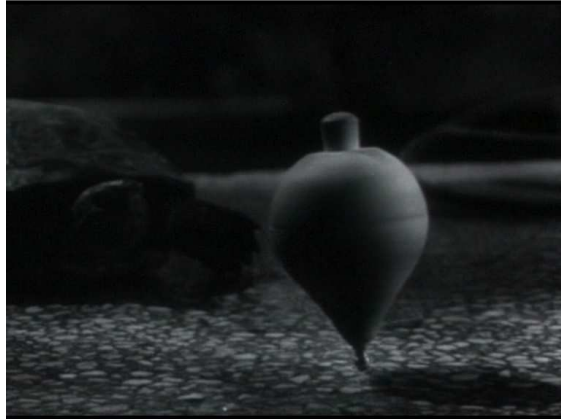
P.28



P.117



P.119



P.73



P. 30



P.139



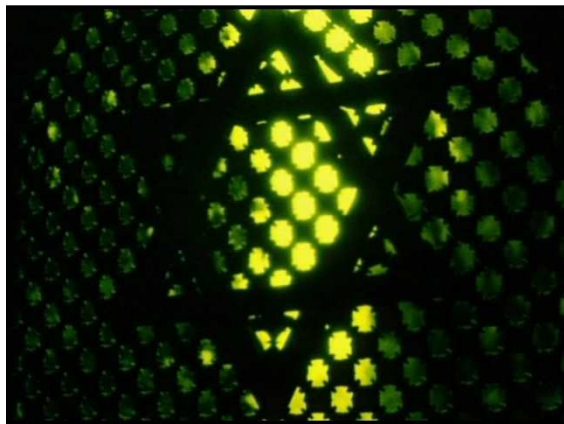
P.35



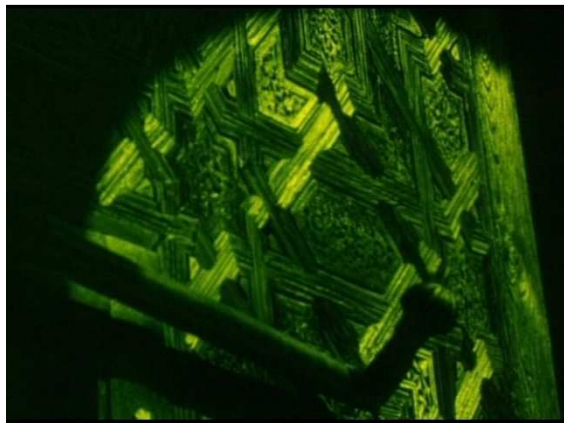
P. 36



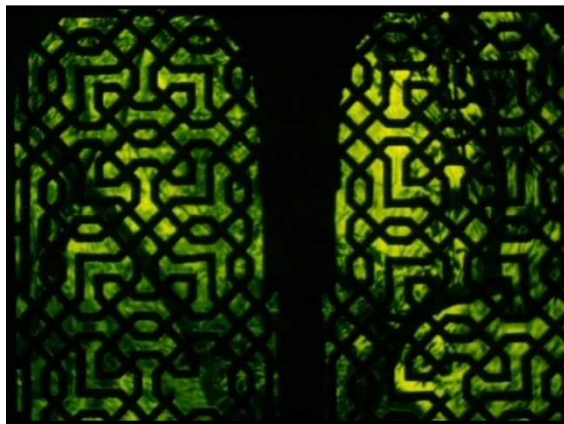
P. 91



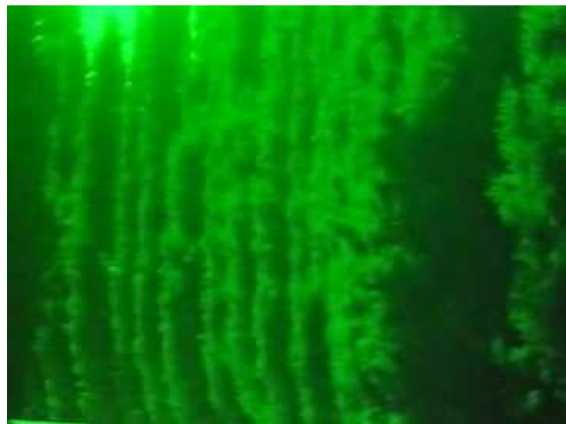
P.70



P. 90



P. 48 cipreses



P.96



P.127



P.



P



P. 112



P.136



P.137



P.161



P.163



4.5.4.2 Codificación estética

Antes de empezar el análisis retórico de la obra, tenemos que tener en cuenta:

El **sopORTE**.– Película “*Corto...*”

El **género**.– “...*ensayo audio-visual...*”

El **discurso**.– “...*de plástica lírica*”

El **tema**.– “*Aguaespejo grandino*”
como el propio título indica es una obra que habla del agua como el espejo de la vida del hombre y todo ello representado en Granada.

Las figuras retóricas pueden definirse como anomalías respecto al uso habitual de la lengua. La figura retórica obliga al espectador a descubrir un sentido inesperado en el mensaje.

Cada uno de los signos que aparecen en la obra pueden tener dos aspectos: significado (su contenido), significante (su forma) de este modo podemos hablar de dos grupos de figuras retóricas:

Figuras semánticas. Atienden al significado de los elementos que aparecen en la obra.

Figuras sintácticas. Atienden a la composición de la obra

Las figuras retóricas además las podemos agrupar en cuatro grandes clases: las de adjunción o adición, las de supresión o sustracción, las figuras de sustitución y las de intercambio o permutación.

PRINCIPALES FIGURAS SEMÁNTICAS EN “AGUESPEJO GRANADINO”

1. Figuras de adición

La retórica clásica conoce un gran número de figuras de repetición, que se distinguen por la sustancia del elemento repetido (sonido, palabra, grupo de palabras, imagen) o por la posición de este elemento en la cadena hablada (inicio, medio o fin de la frase, secuencia, lugar). La repetición en la imagen puede aparecer como:

— Expresión enfática de la multiplicidad.

— Reducción implicada de la numeración: contar es abstraer diferencias.

— Repetición temporal.

—1.1 *Acumulación*:

Cuando se añade a un mensaje elementos diferentes, se obtiene una figura de acumulación. La acumulación remite a dos significados. El primero es el de cantidad, y el segundo puede ser el de desorden, pero se anulan las relaciones entre los elementos de identidad o de oposición.

Encontramos acumulación de agua, de fuentes... diferentes elementos de agua que forman una oda común al agua como espejo de la vida.

Tal vez podríamos hablar en Val del Omar, de la acumulación del agua, la piedra, el cielo y las criaturas.

La acumulación la encontramos también en el Tríptico Elemental de España con la acumulación de Agua, Fuego, Barro. Acumulación de elementos que confieren un nuevo significado cosmogónico.

—1.2 *Adinaton*:

No encontramos Adinaton en la obra ya que aunque hay paradojas, no son paradojas imposibles.

—1.3 *Aliteración*:

Repetición del mismo sonido /imagen/ ritmo. Relaciona entre sí las imágenes, los elementos conceptuales y visuales con identidad similar.

La aliteración constituye una de las principales figuras en la obra “Aguaespejo granadino”, las imágenes de agua se suceden en sus diferentes formas y manifestaciones acuáticas, además acompañan este efecto el sonido acuático o las voces acuáticas.

También podemos hablar de una aliteración. Mediante la utilización del color en la segunda parte de la obra cuando tras la noche vienen los sueños y la imagen se torna verde hasta que llega al amanecer que le devuelve su color B/N.

El tratamiento de la luz también nos remite a una idea de aliteración en la obra.

Pero sobre todo es la repetición intermitente de una idea como es el flujo de las aguas espejo del flujo de la vida que se levantan para luego caer.

Los elementos sonoros y visuales como son el agua, los sonidos acuáticos etc. Nos refuerzan la aliteración en la obra de Val del Omar.

—1.4 *Amplificación*:

Encontramos amplificación al final de la obra, cuando los diferentes chorros que van subiendo nos llevan hasta la ascensión total.



—1.5 *Anadiplosis:*

Estamos ante una figura de construcción.

La primera parte termina con lo que comienza la segunda. El esquema sería ABCD/DEFG.

Esta figura no es habitual en la obra de Val del Omar ya que la repetición que si que abunda no corresponde a un esquema claro sino que predomina el desorden. En la obra que nos ocupa podemos diferenciar tres partes claramente hablamos de dos días separados por la verde locura de la noche. Los elementos se repiten pero no de manera ordenada.

Donde sí podemos observar la repetición de elementos de manera ordenada es en la secuencia de los mascarones de las fuentes en la noche, el esquema que repiten es el siguiente AB, AB, AB

—1.6 *Anáfora:*

Repetición, al comienzo de frase o verso, de la misma palabra, es un recurso muy utilizado en la obra cinematográfica (una secuencia acaba con una puerta que se cierra y la siguiente comienza con otra puerta que se abre, ha cambiado la acción). Es un recurso que principalmente sirve para avanzar en el tiempo cuando estamos contando una historia, no es tan habitual en el cine poético en que no hace falta ese tipo de recursos. Val del Omar no los utiliza.

—1.7 *Antanaclasses*

Se repiten dos palabras con significados diferentes. Esta figura no sé da en Val del Omar, el significado de las imágenes suele ser el mismo.

—1.8 *Antítesis:*

Al final de la obra escuchamos la voz en off que dice, Ciegas pero que ciegas, estando tu tan abierto. Aquí podríamos hablar de Antítesis.

—1.9 *Antonimia:*

No encontramos casos de elementos opuestos juntos.

—1.10 *Concatenación:*

La concatenación es una figura muy usada en la obra “Aguaespejo granadino de José Val del Omar”. Encontramos concatenación en la estructura día-noche-día.

También encontramos concatenación en la suma del agua de las distintas fuentes de Granada.

—1.11 *Epanalepsis:*

Se repite una frase o una expresión al principio y al final de una frase. En “Aguaespejo” aunque encontremos repeticiones no se dan en una estructura tan cerrada como al principio y al final de una secuencia o división.

—1.12 *Epanadiplosis:*

La Primera parte comienza con el elemento con el que la segunda termina. El esquema sería ABCD/EFGA. Al igual que hemos comentado en la Anadiplosis esta figura no se encuentra en la obra “Aguaespejo Granadino”.

—1.13 *Epífora:*

Se repiten palabras o expresiones en varios versos o frases consecutivas. En “Aguaespejo granadino” se repiten muchos elementos pero no de una manera rítmica o estructurada.



—**1.14 Epíteto:**

Se utilizan adjetivos con valor poético.

En el caso de “Aguaespejo...” los adjetivos se utilizan como valor connotacional. Para despertar a las personas que viven ciegas.

—**1.15 Gradación:**

Es la repetición, de elementos cuya intensidad va en aumento o disminuyendo.

En Val del Omar, encontramos gradación en las aguas de las fuentes con el sonido de la guitarra comienza poco a poco hasta adquirir el tono de baile de un chorro de agua.

—**1.16 Hipérbole:**

Encontramos asociaciones exageradas como las criaturas ciegas cuyas razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos.

La comparación de la ceguera con los caños de la fuente sin agua.

Son ejemplos sin duda de las verdades exageradas en la obra de Val del Omar.

—**1.17 Interrogación retórica:**

Encontramos muchas preguntas a lo largo de la obra. Aunque no esperamos la respuesta porque esta está implícita en la misma.

—**1.18 Onomatopeya:**

El sonido del agua nos recuerda a los sonidos del flamenco.

—**1.19 Oximorón:**

Consiste en dos términos que son contradictorios e incoherentes. En la obra de José Val del Omar no alcanzamos estos extremos. Se trata de una obra muy metafórica pero también muy coherente.

—**1.20 Paradoja:**

Estas figuras operan sobre la oposición entre apariencia y realidad. En el doble sentido, una similitud aparente disimula una diferencia real; en la paradoja, una oposición aparente cubre una identidad real.

Se trata de una figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión, pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables.

La principal paradoja que encontramos en la obra de José Val del Omar es la del principal escenario donde ubica su obra. Es la paradoja de la Alhambra. Como escribe Ricardo Villa-Real en su libro *La Alhambra y el Generalife* “La sola mención de la Alhambra evoca, para muchos, el hechizo e un pasado histórico, cuajado de vida, y el encanto de unas leyendas orientales que hieren la imaginación esta voz mágica. Como decía Ángel Ganivet “ todavía hay quien, al visitar la Alhambra, cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de una palacio desierto, abandonado de sus moradores, aprisionado en los hilos impalpables que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible cuyas patas son sueños”³⁵⁸ (villa-Real, 1974, p.3) Seguramente esta visión romántica de la Alhambra y a la vez esta paradoja, esta dualidad constituía uno de los mayores atractivos de José Val del Omar por la

³⁵⁸ Villa-Real,R.(1974) *La Alhambra y el Generalife*. Granada: Editor Miguel Sánchez.



Alhambra, el propio edificio también es un reflejo de la vida, no sólo es lo que fue, también es lo que es. Es la unión de Pasado y Presente en estas dicotomías valdelomarianas.

. La principal paradoja en José Val del Omar es gráfica y literaria.

“El que más da más tiene”

La gráfica la encontramos en los títulos iniciales en el cuarto cartón comienza, “Matemáticas de Dios...” en el segundo cartón continúa “...el que más da...” “más tiene.”. En estos tres cartones José Val del Omar toma prestada una frase del padre Andrés Manjón (1846–1923) de origen burgalés afincado en Granada que llevó a cabo su “Pedagogía Activa” en la escuela del Ave María.

En la época en que José Val del Omar grabó “Aguaespejo Granadino” en Granada, en las Escuelas del Ave María podíamos encontrar diferentes letreros repartidos por la mima con la frase “Matemáticas de Dios, el que más da más tiene” como el del plano 123 de la obra que vemos a continuación. En la actualidad no se encuentran ya estos letreros en la Escuela del Ave María.



—1.22 *Paralelismo:*

Consiste en la construcción de secuencias que, por forma o contenido, establecen relaciones de similitud.

Tenemos que atender a este efecto en el análisis del contenido.

Podemos decir que principalmente las encontramos entre las figuras de agua, los conjuntos de mascarones de las fuentes, los conjuntos de tortugas y piedra etc.

—1.23 *Paranomaxia*:

Al hablar de Paranomaxia también se podría hablar de trampantojo visual.

En la obra encontramos algunas figuras imposibles como el plano 62 de la obra:



En esta imagen vemos una sala de la Alhambra, donde se observan unas columnas y además un reflejo de agua en las paredes.

Sin ninguna duda se trata de una imagen resultante de la truca del laboratorio PLAT de Val del Omar. Pero en un primer vistazo nos da la sensación de que nos encontramos ante una habitación sumergida en uno de los estanques.

—1.24 *Paréntesis*:

En la obra podemos encontrar un paréntesis en la verde locura de la luna, pero no se trata de un paréntesis sino más bien de una obra dividida en tres partes y la verde es la central.

—1.25 *Pleonasmo*:

En la obra de Val del Omar no encontramos Pleonasmo ya que no hay ningún elemento que no añada significado a la misma.

—1.26 *Polipote*:

Tampoco encontramos estos juegos de palabras con cambios gramaticales. Aunque si consideramos los diferentes cambios gramaticales del agua sí que encontraríamos esta figura.

—1.27 *Polisíndeton*:

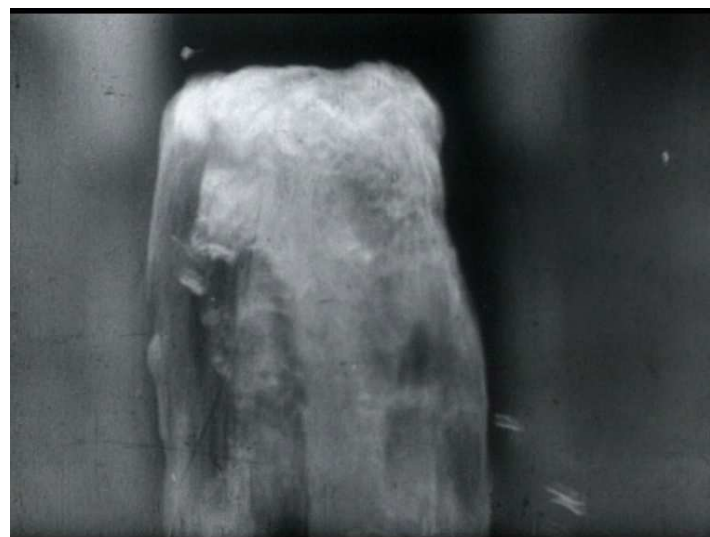
No la encontramos en la obra

—1.28 *Quiasmo*:

No encontramos intercambio de dos ideas paralelas y opuestas

—1.29 *Redoble*:

Encontramos redoble en los chorros que vibran, se redoblan en el baile de las fuentes de Granada.



—1.30 *Reduplicación:*



Consiste en la repetición de una expresión o elemento. Es una reiteración por contigüidad o contacto. Esta figura la encontramos continuamente en la obra de Val del Omar, y concretamente en el momento en que tenemos la sensación de que el agua baila es sobre todo por este efecto, es la idea de movimiento que se nos da por la reiteración de los elementos en contacto.

—1.31 *Repetición Diseminada o Germinación:*

Si entendemos que se denomina Repetición Diseminada o Germinación cuando se repite más de dos veces, sin duda alguna tenemos que hablar de Germinación.

—1.32 *Rima:*

No encontramos rima en el sentido estricto de la definición ya que no se repiten planos similares con una cadencia tan definida.

—1.33 *Semilidicadencia:*

En esta figura se repiten diferentes verbos conjugadas en el mismo tiempo y persona.

—1.34 *Sinonimia:*

Es una figura muy utilizada en la obra, diferentes imágenes sinónimas que aumentan la precisión de la descripción.

—1.35 *Sujección:*

Preguntas seguidas de sus respuestas. En Val del Omar encontramos la pregunta pero no la respuesta.

2. Figuras de supresión.

Las figuras de supresión son menos usuales, sobre todo en publicidad. Esto es así porque la publicidad tiende más a incrementar elementos que a disminuirlos, y porque su realización es delicada: no sólo se trata de suprimir un elemento sino de llevar al espectador a percibir esa ausencia y reconstruir el elemento ausente.

—2.1 Acronía:

Toda la obra “Aguaespejo Granadino” de José Val del Omar es una acronía constante. Es una ausencia total de dimensión temporal.

Anacronía

En toda la obra “Aguaespejo granadino” tenemos presente la acronía, la ausencia de dimensión temporal es importante. Es también una de las constantes vitales en la vida del autor. “Tira tu reloj al agua” es una frase muy conocida y utilizada por el autor de “Aguaespejo”.

—2.2 Aféresis:

Este tipo de figuras es más propia el lenguaje literario que el visual, no la encontramos.

—2.3 Agramaticalidad:

Tampoco encontramos agramaticalidad en la obra.

—2.4 Apócope

Tampoco encontramos apócope en la obra.

—2.5 Asíndeton:

Si es una figura usada en la obra, nos presentan imágenes que se suceden sin ningún nexo de unión. Nada más que el de la propia cercanía.

—2.6 Braquilogía:

Val del Omar suele emplear figuras más complicadas pero es raro que utilice figuras más sencillas

—2.7 Elipsis:

En la obra de Val del Omar, como en la mayoría de obras cinematográficas, encontramos un gran número de elipsis ya que no se puede contar todo. Gran parte de lo que se cuenta se tiene que intuir por el contexto.

— La elipsis:

Supresión de un elemento sintáctico que la lógica de la frase requiere.

En las obras audiovisuales encontramos esta figura cuando nos están contando una historia y no se puede contar todo por lo que hay que obviar algunos elementos o hay un salto de tiempo. En Val del Omar no encontramos este elemento.

—2.8 Encabalgamiento:

En la obra de Val del Omar, encontramos encabalgamiento en el texto y en las imágenes, parece que se acaban las imágenes donde empiezan las siguientes.

—2.9 Laconismo:

No encontramos expresiones que sean especialmente

breves

—**2.10 Litote:**

Afirma algo negando lo contrario.

—**2.11 Parataxis:**

No encontramos subordinación porque apenas encontramos narración.

—**2.12 Percusión:**

La percusión es muy usada en la obra de Val del Omar, se omiten elementos y nos encontramos con sucesión de imágenes que nos proporcionan ritmo.

—**2.13 Preterición:**

No podemos hablar de esta figura en la obra.

—**2.14 Reticencia:**

Dejamos frases incompletas o sin terminar de aclararlas.

En la obra que nos ocupa encontramos diversos momentos en los que no se nos explica el porqué, no nos lo aclara.

—**2.15 Silencio:**

Se trata de una figura muy usada en la obra del autor.

Podemos hablar de la importancia de esta figura cuando en ciertos planos como la gitana que palmea al niño para que baile y aunque se vean palmeando el plano está totalmente en silencio.

Este silencio tan intenso es muy expresivo en la obra del autor.

—**2.16 Síncopa:**

Se utiliza como en el andaluz, cuando cantan y suprimen palabras como en el caso de “no valen na’”

—**2.17 Suspensión:**

En la obra del autor encontramos esta figura cuando esperamos hasta el final para desvelarnos la manera de conseguir la ascensión.

—**2.18 Tautograma:**

Esta figura no se encuentra en la obra

—**2.19 Tautología:**

Tampoco encontramos Tautología. Todos los elementos que se emplean están plagados de sentido.

—**2.20 Tmesis:**

Esta figura no se encuentra en la obra.

—**2.21 Zeugma:**

— **Zeugma:**

Consiste en manifestar una sola vez y dejar sobreentendidas las demás veces, una expresión, una imagen, un elemento. Esta figura podemos encontrarla casi en toda obra audiovisual ya que se nos presenta un contexto y luego no nos hace hincapié en todo momento en esa figura. Por ejemplo en “Aguaespejo granadino” se nos presenta la Alhambra pero no se nos dice todo el tiempo que estamos en la Alhambra o que estamos en Granada. Aunque no dejemos en ningún momento de estar en este monumento y en esta ciudad.

3. Figuras de sustitución.

Las figuras de sustitución, nos cambia elementos por otros que sirven normalmente para enriquecernos el texto.

—3.1 *Acrónimo*:

Este tipo de figura no se da en la obra, aunque si lo estamos haciendo todo el tiempo del autor al denominarlo VDO en lugar de Val del Omar.

—3.2 *Ambigüedad*:

La obra de Val del Omar nos puede llevar a la ambigüedad en diferentes momentos de la obra. Sobre todo si no estás familiarizado con el autor.

—3.3 *Alegoría*:

Es una metáfora continuada. En la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios.

La obra “Aguaespejo granadino” es una alegoría sobre la vida y la muerte sobre el ser humano y su capacidad de escapar de la opresión, de la lucha del mismo aunque no sea fácil. Del ciclo de la vida, y del Sin Fin de la misma.

—3.4 *Alusión*:

En la obra de Val del Omar, la alusión predomina. Ya que todo el tiempo habla del ser humano, la vida y la esperanza pero en ningún momento lo nombra.

—3.5 *Animalización*:

Podemos hablar de animalización de los mascarones de

las piedras. Cobran vida y se convierten en auténticos leones o animales de la noche.

—3.6 *Antífrasis*:

En la obra de Val del Omar no se dice lo contrario de lo que se quiere decir.

—3.7 *Antonomasia*:

Se sustituye un nombre propio por una expresión conocida Universalmente, pero no se dan casos en la obra que nos acontece.

—3.8 *Calambur*:

Tampoco encontramos juegos como calambur.

—3.9 *Catacresis*:

Metáfora de uso común, tampoco encontramos.

—3.10 *Comparación (símil)*:

Encontramos una infinidad de símiles.

—3.11 *Concretización*:

En la obra de Val del Omar no se convierte lo abstracto en concreto.

—3.12 *Dilogía*:

Se emplean términos con doble sentido, en la obra de Val del Omar encontramos muchas imágenes que pueden tener varios sentidos.

Los cerramos nosotros con la lectura.

—3.13 *Dinamización*:

Se dota de movimiento a los seres inertes. En la obra que nos compete se dota de movimiento al agua que se domestica hasta el punto que llega hasta a bailar

—**3.14 Disfemismo:**

En Val del Omar no se utiliza ninguna expresión vulgar.

—**3.15 Divinización:**

También podemos hablar de atributos divinos al agua. Tiene la capacidad de subir hasta el cielo para llegar hasta Dios y luego caer.

—**3.16 Enigma:**

En la obra encontramos enigma al hablar del pleno misterio en que se encuentran las criaturas.

—**3.17 Epífonema**

Nos encontramos con una reflexión final de la obra. La enseñanza del agua como espejo de la vida.

—**3.18 Eufemismo:**

Toda la obra es un eufemismo de las criaturas que se apoyan en el suelo y de lo importancia que tienen las mismas.

—**3.18 Hipérbole:**

Consiste en la exageración de los términos.

Es una exageración pensar que las razones de las personas “no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos”

—**3.19 Invención:**

En la obra “Aguaespejo Granadino” no encontramos ningún caso de invención como tal aunque es una invención la obra entera. Pero si que encontramos una infinidad de términos inventados tanto en la numerosas patentes que registra como en los términos para denominar su cine.

Por ejemplo en los carteles iniciales Val del Omar define la obra como una Cinegrafía. Y él se denomina a sí mismo como un Cinemista. Todos ellos términos inventados.

—**3.20 Ironía:**

Consiste en proponer una idea para que se entienda su contraria, produciendo un efecto hilarante.

En Val del Omar no hay lugar a la ironía no quiere engañar ni que entendamos cosas contrarias, quiere ir directamente al sentir del ser humano.

—**3.21 Metáfora:**

Consiste en poner un elemento de forma distinta pero con un mismo significado.

El primer ejemplo de sustitución y más concretamente de metáfora lo encontramos en los planos 12 y 13 de Aguaespejo Granadino.

El plano 12 vemos unas máscaras cuyas bocas redondas parecen corresponder a unos caños ahora secos, como las cuencas de los ojos ciegos.

A continuación observamos un plano secuencia el número 13 que comienza con dos oquedades de una cueva que nos recuerdan a unas cuencas de los ojos.

El plano concluye con un hombre saliendo de uno de los



huecos y al que se le han difuminado los ojos. Como una criatura ciega.

En la metáfora se sustituye el término propio por otro cuya significación esté en relación de analogía, no de proximidad real como la metonimia.

El primer ejemplo de metáfora en la obra de José Val del Omar “Aguaespejo granadino” lo encontramos en imágenes, el símil de las oquedades como ojos ciegos va más allá y se convierte en una metáfora. Nos habla de la ceguera de las personas para no ver las maravillas del mundo que le rodean, tienen ojos pero no son capaces de ver. Val del Omar ayuda a esta metáfora con la primera voz en off de la película. Comienza en el tercer plano de la obra sobre una nenúfares de un estanque comienza esta voz en off.

“Ciegas

Qué ciegas,

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Bailan

Sin saber por qué.

*Y no encuentran más razones que las que caen de su peso*³⁵⁹

Esta metáfora se convierte en otro de los pilares básicos de la obra de Val del Omar y de su interés por el mundo. En un texto Manuscrito del propio Val del Omar podemos extraer algunas conclusiones sobre el sentido de la "ceguera"

³⁵⁹

Val del Omar, José (53-55): *Aguaespejo Granadino*. Voz en off

“El hombre está en una jaula”³⁶⁰

“...El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar...”

Val del Omar alude en diversos momentos de sus escritos a la condición del ser humano y que hay que ayudarlo a salir de esa ceguera. Despertarlo etc.

En Val del Omar la metáfora puede ser una de las figuras que más abundantes.

En el agua, el agua sustituye a todos los fluidos y es un reflejo de la vida.

Por otro lado las fuentes sustituyen a la Alhambra.

Los jardines nos remiten al paraíso

Las cabezas a las personas

Las criaturas a la humanidad.

En esta imagen las nubes reflejadas son los peces blancos que convierten al cielo en un inmenso estanque.

—3.22 Metonimia:

Esta figura la encontramos en la ciudad de Granada que se nos hace presente, por pertenecer a un mismo espacio, en cualquiera de los chorros de las fuentes de Granada.

Del mismo modo la Alhambra aparece en cualquiera de los planos detalles de los surtidores o en los reflejos en el agua.

³⁶⁰

Val del Omar, José (s.f). *El hombre está en una jaula*, Documento mecanografiado



—**3.23 Parábola:**

El conjunto de la obra es una parábola, una enseñanza para poder salir de la ceguera y poder subir como el agua hacia el cielo, hacia Dios. Podemos hablar de una parábola al estilo de las de Jesús de Nazaret que encontramos en la Biblia.

—**3.24 Paráfrasis:**

En la obra de Val del Omar no encontramos un resumen explicativo de la obra.

El autor repite en numerosas ocasiones que esta obra no está hecha para que la entienda sino para que la sientan.

—**3.25 Paragrama:**

No se usa el colocar palabras cerca que se diferencian por una letra. Aunque sí que se colocan cerca chorros de agua que proceden de fuentes distintas. Tal vez podemos decir que esa fuente distinta es la letra cambia.

—**3.26 Perífrasis**

En la obra abundan las perífrasis, expresamos una idea dando muchos rodeos. Para que llegue directamente al cerebro y nos despierte.

—**3.27 Prosopopeya o personificación:**

Consiste en dar vida humana a objetos no humanos.

En nuestra obra encontramos la personificación en el agua de las fuentes bailando por seguiriya



Este chorro baila y aplaude del mismo modo que lo pudiera hacer la mejor de las bailaoras flamencas.

Otro tipo de personificación en la obra de Val del Omar la encontramos en la ensoñación donde las flores de los nenúfares adquieren la capacidad de seres vivos, personas que obedecen las órdenes del más allá. Val del Omar atribuye cualidades cuasi humanas a las flores de los nenúfares.



—**3.28 Refrán, Adagio, Proverbio:**

Se trata de una sentencia de origen popular que encierra una lección. Por supuesto que Val del Omar con su obra encierra una lección, es una enseñanza de que como el agua, el hombre se encuentra estancado y no siempre ve la posibilidad de subir, de la ascensión.



—**3.29 Sinestesia:**

Mezcla sensaciones con sentimientos.

En la obra encontramos mucho esta sensación aunque más como sensación que como ejemplo concreto.

—**3.30 Sentencia:**

“Matemáticas de Dios, el que más da más tiene”. Es la sentencia más importante de la obra y la que resume todo lo demás.



—**3.31 Silepsis:**

Palabra que no concuerda en género o en número. Esta figura no se da en la obra.

—**3.32 Símbolos:**

Representan un concepto del que son emblema.

En la obra encontramos muchos símbolos:

Estos son algunos ejemplos de los símbolos que encontramos en la obra

Estrella de David



Martirio de San Andrés



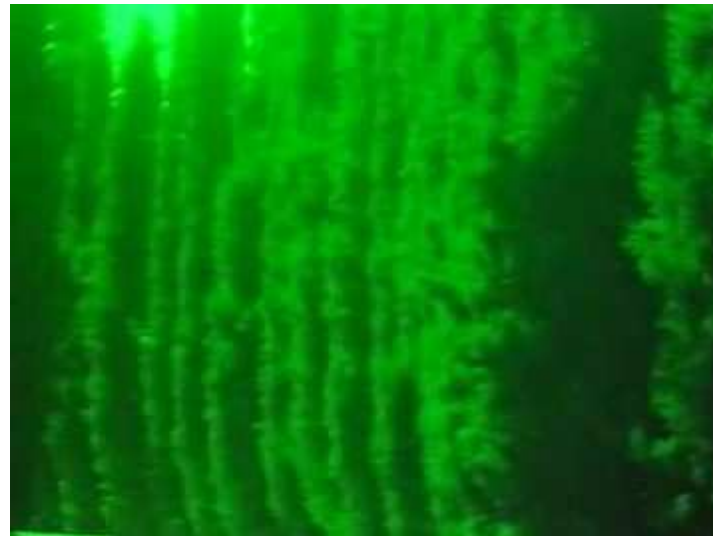
Flor del nenúfar



Los nenúfares, fertilidad



Ciprés



Los Peces, fertilidad entre otras



Tortuga, ancianidad, sabiduría



—**3.33 Sinécdoque:**

Consiste en la sustitución de un elemento más amplio por otro más restringido. Es la sustitución de una parte por el todo o viceversa.

En Val del Omar encontramos en repetidas ocasiones el uso de esta figura.

En el agua, el agua sustituye a todos los fluidos y es un reflejo de la vida.

Por otro lado las fuentes sustituyen a la Alhambra.

Los jardines nos remiten al paraíso

Las cabezas a las personas

Las criaturas a la humanidad.

—**3.34 Transcodificación:**

Podemos hablar de transcodificación cuando hablamos

del off “Pájaros sin alas, perdidos entre hierbas, mirad al Federico de la tierra” Por Federico García Lorca.

—**3.35 Translación:**

Se da cuando no sigue la forma gramatical que concuerda. No se da en la obra.

—**3.36 Vivificación:**

Atribuirle vida a seres inertes es una cualidad de la obra.

Le atribuimos vida a las piedras de los mascarones de las fuentes.



4. Figuras de Intercambio o Permutación.

Las figuras de permutación, son las menos habituales en la obra del autor. Salvo la Inversión.

—4.1 *Anacronía*:

En la obra no encontramos Anacronía sino más bien una sucesión de dos días con su noche.

—4.2 *Anacronismo*:

No nos encontramos con ningún error cronológico.

—4.3 *Anagrama*:

Esta figura tampoco tiene lugar en la obra

—4.4 *Calambur*:

Tampoco encontramos ningún significado que cambie con la diferente agrupación de las imágenes.

—4.5 *Conmutación o Retruécano*:

Tampoco se repite ninguna figura inversa para producir ninguna sensación de contraste.

—4.6 *Diástole*:

Tampoco se produce cambio de acento en ninguna imagen.

—4.7 *Endíadis*:

No encontramos imágenes coordinadas, aunque si yuxtapuestas como hemos visto con anterioridad.

—4.8 *Hipérbaton*:

No encontramos ninguna figura que altere el orden gramatical de los elementos del discurso.

—4.9 *Inversión*:

Los elementos de la proposición son los mismos, sólo cambia su orden. Sería la presentación de un elemento de espaldas o cabeza abajo

Encontramos esta figura en el reflejo de las aguas de las fuentes de de la Alhambra, vemos las imágenes a través de su reflejo en el agua.

—4.10 *Metátesis*:

Alteración de un sonido en una palabra. Tampoco lo encontramos.

—4.11 *Palíndromo*:

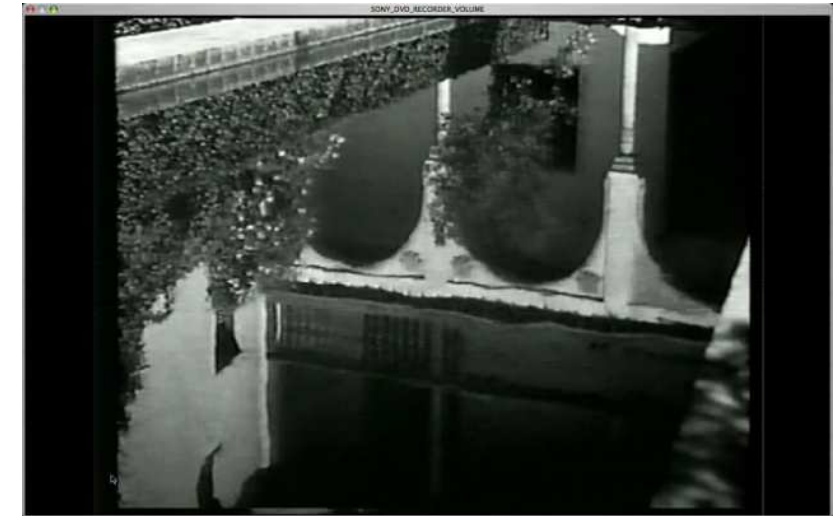
Es un texto que se lee igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. No es el caso del texto que nos ocupa.

—4.12 *Paréntesis*:

Consiste en la inserción de un elemento que no tiene conexión —por forma o contenido— con el discurso general. En la obra de Val del Omar nos encontramos con una infinidad de paréntesis elementos que parece que no forman parte de la secuencia pero que complementan su significado.

—4.13 *Préstamo*:

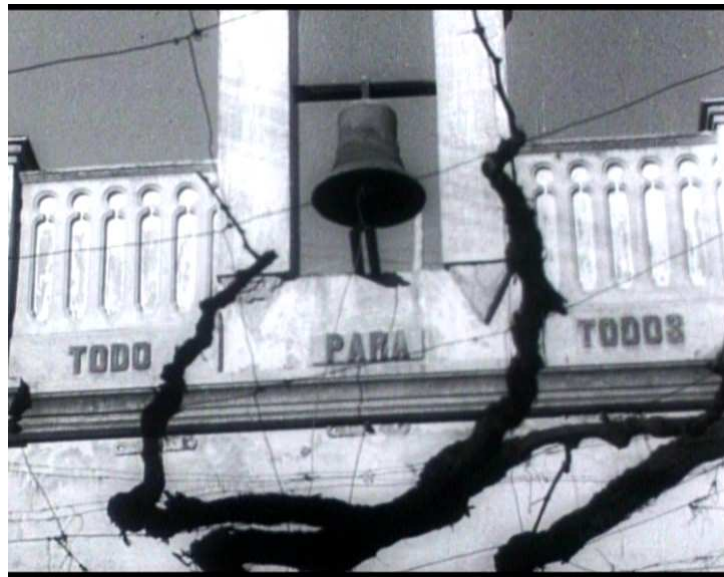
Consiste en utilizar elementos de otro código ya conocido, sea éste artístico, publicitario o de otro



lenguaje.

En Aguaespejo tomamos prestado el lenguaje arquitectónico, el valor de la iconografía árabe así como del santoral en imágenes como San Miguel Arcángel.

Del mismo modo también tomamos prestados elementos puramente gráficos para enriquecer nuestro mensaje.



—4.13 *Sinquisis*:

Se trata de un desorden caótico de las palabras de una frase. En la obra de Val del Omar, no encontramos desorden caótico a pesar de que las imágenes no están ordenadas.

—4.14 *Sístole*:

Cambio de acento de una sílaba a otra. Tampoco lo encontramos en la obra.

Oposición

La oposición puede darse a dos niveles: en el nivel de la forma y en el nivel de contenido.

En la obra que nos ocupa encontramos esta figura sobre todo en el texto aunque todo el mensaje se basa en ella, el día y la noche. El B/N contra el Verde de la noche.

A nivel literario encontramos la voz en off que nos dice subid subid, para caer descender....

Es la constante oposición entre subir y caer.

PRINCIPALES FIGURAS SINTÁCTICAS EN “AGUESPEJO GRANADINO”

-Tipos de Montaje: Orden temporal, Duración Temporal, Frecuencia temporal

De la secuencia de la torre del homenaje a los peces estancados y los nenúfares y llegando a la criaturas que se apoyan en el suelo, de esta serie se destaca que para ascender a los peces les faltan las alas, aunque su vocación fuera la de pájaro que intenta salir del agua y a los nenúfares les es imposible aunque con la noche destapen su fantasía de alcanzar otro estado, pero a las personas lo que les hace falta es la conmoción, un impulso para ascender aunque se sepa que se puede caer, como lo harán las aguas del surtidor en su entusiasmo de subir.

Secuencia formada por los distintos caños de agua

Figuras que vomitan agua que caen por gravedad sin poder hacer nada.

Aunque los tres planos siguientes pertenezcan a fuentes de Granada y los veamos en el otro apartado no podemos separarlos de esta secuencia de continuidad de los caños de las diferentes figuras con el flamenco cantando que El hombre está en una jaula por las caídas como la caída de las aguas de las fuentes por la propia gravedad.



Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.



Fig. X Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.



Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.



Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

EL QUE MAS DA MAS TIENE
(MATEMÁTICAS DE DIOS)

5.1 CONCLUSIONES

5.1 Conclusiones

La Hipótesis barajada en la presente tesis es que algunas obras de naturaleza audiovisual a pesar de ser clasificadas y enclavadas habitualmente bajo el género cinematográfico, lo están por el medio físico que soporta la obra. Sin embargo, en cuanto a contenido, difieren enormemente de la mayoría de las obras que se entienden pertenecientes a la industria cinematográfica.

Este pequeño grupo, entre los que también podrían considerarse algunas obras de Takovski o de Víctor Erice por poner algunos ejemplos, presentan todas las características que tradicionalmente han sido asignadas al arte de la poesía. Como en aquella el lenguaje que sus autores utilizan es simbólico, y el mensaje, cuando lo hay, no es en realidad tal. No se pretende transmitir una información objetiva. No se pretende literalmente contar una historia, sino que se trata de expresar sensaciones, de indagar en las aguas revueltas del espíritu humano. Son obras que pertenecen al reino de lo oscuro, de lo ininteligible.

Val del Omar está sin duda mucho más cerca de Rimbaud que de Willy Wilder a pesar de que las categorías tradicionales digan lo contrario.

Los problemas, las preocupaciones, los dolores, los retos, la investigación, las fuentes y tantas otras cosas que ocupaban y preocupaban a Val del Omar son sin sombra de duda compartidas en mucha mayor medida por poetas que por cineastas (tomando esta palabra en el sentido más convencional del mismo).

Pero ¿significa eso que este tipo de obras resista al tratamiento de poema?

¿Son aplicables los métodos que la tradición ha ido conquistando para analizar e interpretar un poema clásico?

A esto hay que añadir las dificultades técnicas del nuevo medio. Si al poeta clásico, y empleamos el término clásico no en sentido temporal sino en el sentido históricamente consensuado hasta la aparición de este nuevo arte que es el cine, le basta con unos cuantos folios y un instrumento para escribir, el poeta visual necesita de un complicado aparataje. Un material difícil de conseguir, pesado, poco manejable y de un precio tan alto que resulta inaccesible para la mayoría de los poetas, dedicación que con asiduidad se da entre mentes no precisamente con un alto sentido de la economía.

Este tremendo desembolso es considerado una inversión, pues el equipo que realiza el film considera este gasto una inversión que pretende rentabilizar sobradamente con la distribución y exhibición de la película. De esta manera al menos teóricamente, el gasto está justificado y controlado.

Caso muy distinto es el del cine-arte. El autor de este tipo de obras no es movido por obtener rentabilidad alguna sino que su acción nace de una necesidad interior.

Con mucha probabilidad su distribución y exhibición no acaecerá en las salas comerciales, puesto que dicho producto no interesa al empresario de las mimas. Su producto con suerte, recorrerá las salas de los museos. Como ya ha indicado Erice en algunas ocasiones, el cine poético encuentra su lugar natural en museos y lugares de exposición cultural. Lo cual conlleva también una reflexión acerca de las reglas de juego. La obra audiovisual exhibida en un museo no puede ser tratada igual que la exhibida en una sala de cine, pero tampoco que el resto de obras que comparten espacio en un

museo que pertenecen a ámbitos en los que la tradición a dispuesto de estos lugares para su muestra.

.Quiere esto decir que muy probablemente deba de haber un horario y aforo estrictos para la exhibición de los mismos. Se trata de obras de arte. Obras de gran valor como el David de Miguel Ángel o las Hilanderas de Velázquez, y cómo tal merece un respeto en su exhibición. Igual que nadie toleraría que el Guernica o la maja de Goya fuera exhibida en una habitación inapropiada, por ejemplo muy estrecha o lúgubre, o que estuviera dispuesta a una altura inadecuada para su observación, del mismo modo se debe exigir que la obra audiovisual será expuesta en condiciones igualmente ideales para su disfrute. Esto implica condiciones lumínicas sonoras y espaciales adecuadas al trabajo.

Huelga decir que no toda pieza audiovisual es una obra de arte y que es habitual que en lugares de este tipo piezas audiovisuales acompañen a otras, audiovisuales o no para facilitar su comprensión, aportar material adicional, explicar aspectos de la obra o del autor, hacer más amena la exposición, y un largo etcétera. Obviamente este tipo de material no necesita de los cuidados expuestos anteriormente, del mismo modo que un panel que explica las Meninas no guarda en absoluto ninguna de las condiciones ni requisitos exigidos para la exposición de Las Meninas.

Pero volviendo al tema económico en la realización de las piezas poéticas audiovisuales es importante señalar el hecho de que el carácter no narrativo de la obra se apoya muchas veces necesariamente en técnicas o efectos que conforman en sí mismos la propia obra. Basta considerar lo inseparable que resulta la pincelada de Van Gogh del propio dibujo plasmado en la tela. Y en este sentido, el poeta-cineasta vuelve a encontrar otra gran dificultad, pues estos efectos requieren casi siempre de técnicas y

procedimientos inadmisibles económicamente. Y es aquí donde el autor que nos ocupa, como ya ocurriera en muchos casos a lo largo de la historia de la humanidad, desarrolla otra de sus facetas más admiradas que es la de ingeniero, en el sentido literal de la palabra, constructor de ingenios. Val del Omar ante la necesidad de conseguir determinados efectos y la imposibilidad de adquirirlos desarrolla una capacidad asombrosa para fabricar artilugios que le permitan investigar en su terreno. Miguel Angel tuvo que desarrollar complicados sistemas de andamiaje para esculpir sus colosales mármoles. Val del Omar tuvo que recurrir a trucas, espejos, engranajes, lentes y todo tipo de artefactos.

Volviendo al tema del cine-poesía, y una vez acordado que Val del Omar no siente ningún interés por contar historias sino que su cine es un método de exploración del alma y la psique humana, al modo en que la exploran los poetas, cabe preguntarse ante qué tipo de poesía nos encontramos.

Sin ninguna duda, atendiendo a la dimensión histórica temporal José Val del Omar debe ser encuadrado dentro de los poetas de la denominada generación del 27. No en vano compartió amistad tiempo inquietudes con nombres tan importantes como Federico García Lorca, Manuel de Falla, Florián Rey, Luis Cernuda y tantos otros.

Sin embargo la naturaleza íntima y el carácter religioso de su obra, lo ha llevado a ser comparado en numerosas ocasiones con la poesía mística de Santa Teresa de Jesús y especialmente de San Juan de la Cruz. Y en una tercera reflexión podríamos relacionarlo con otros poetas malditos como Mayarmé, Verlaine o incluso Baudelaire y Rimbaud. Por tanto no es obvio el modo en que en el caso de ser equiparable la poesía audiovisual a la literaria, debiera considerarse.

También es necesario atender a otras figuras que en otros campos fuera de la literatura comparten sin embargo visiones y modos de proceder cercanos a los mencionados. En este orden de cosas es evidente la conexión que existe con el arquitecto Antonio Gaudí, quién como él admiraba y aprendía de las obras de la naturaleza y de la humana. Ambos vivieron episodios que muchos interpretaron como de éxtasis y en cualquier caso vivieron inmersos en un profundo sentimiento religioso, no en el sentido eclesiástico sino vital. Además ambos autores comparten la necesidad de la invención como método para lograr sus objetivos. No hace falta detenerse mucho para encontrar semejanzas asombrosas entre el taller del catalán y el del granadino, además de ser el lugar donde ambos dedicaban la mayor parte de horas de sus vidas, absorbidos completamente por su actividad. Incluso llegaron a compartir macabros finales, ambos sufrieron accidentes viales. Gaudí atropellado y Val del Omar en coche y en ambos casos propiciados en gran parte por el estado hipnótico en el que solían vivir que se traduce en un despiste vital en el mundo convencional.

Si existe una diferencia importante entre el autor estudiado y muchos de los personajes que hemos estudiado y es que José Val del Omar dedicó la mayor parte de los años de su vida a hacer y rehacer continuamente apenas 60 minutos de película.

Decía Jorge Luis Borges que los libros se publican para no tener que estar reescribiéndolos toda la vida. He aquí otra diferencia del poema audiovisual con la literatura. El no tener una fecha de estreno convierte la obra en un peligroso SIN FIN.

Blanchot y Valéry opinan que el poeta escribe siempre la misma obra. Es decir trabaja en una sola obra que interrumpe en cada publicación u obra socialmente

concluida y retoma en la siguiente que emprende. Convirtiendo su tarea en una pero con estados parciales.

Importancia de la Sala del Montaje

Si iniciamos este análisis del poema entendido en la forma clásica lo primero que llama la atención es que la distribución de sus palabras definen la composición es decir un poeta puede optar por construir su poema en forma de soneto, cuarteto o versos libres. Es la combinatoria en este caso la que define el objeto bajo una forma determinada.

De igual modo las imágenes filmadas por Val del Omar carecen de sentido y de importancia hasta ser yuxtapuestas, es decir, es en el montaje donde el autor construye un soneto, un romance o un Haiku y también es en la mesa de montaje donde se decide la métrica de los versos. Pero ocurre en las artes plásticas que este momento es tan importante que resulta ser el lugar donde realmente se genera la obra.

Alquimia

Otro aspecto crucial en la obra valdelomariana y desde luego en Aguaespejo Granadino es que el maestro entiende el poema como una experiencia total y transformadora. El poeta es en realidad un alquimista y su obra la Gran Obra. Como ellos consagran su vida a la oscuridad de su taller y al estudio y a la experimentación en la búsqueda de obtener la piedra filosofal. Pero en realidad la verdadera transformación, la auténtica transmutación no ocurre en el objeto tratado sino en el artífice del experimento. Es el poeta quién en su afán de perseguir la perfección acaba perfeccionándose a sí mismo. Esto es lo cierto: que es la obra la que hace al artista y no el artista a la obra.

Pero el alquimista, el poeta, no busca transformarse a sí mismo sino su entorno. Y en ese aspecto es el espectador quién tras entrar en la experiencia propuesta por el artista sale de ella convertido en un nuevo ser. La obra de arte, el poema es un catalizador, un vehículo, una puerta que facilita el acceso del espectador a lo otro.

Referentes en otras artes.

Otro rasgo a destacar en el análisis de su obra es que como ocurre con artistas de muchos otros campos toma sus referentes de disciplinas que no le son propias para bucear en las imágenes que abren el universo valdelomariano debemos huir del cine puesto que prácticamente no existen en el referentes en absoluto parecidos. Hay que indagar en la escultura en la pintura, en la poesía, en la iconografía cristiana, en las tradiciones populares, en mchuso de los clásicos, en los mitos presocráticos, en la filosofía oriental y en muchos otros lugares para encontrar las fuentes con las que trabajaban José Val del Omar.

Como todos los grandes revolucionarios, y Val del Omar lo fue, como todos aquellos que rompen con todo lo anterior, y Val del Omar lo hizo, como todos aquellos que abren puertas, Val del Omar fue un gran conocedor de la cultura anterior a él.

Lo Universal y lo particular.

Otro rasgo de increíble modernidad lo demuestra en el hecho de encontrar interés en la sabiduría popular, en las costumbres y tradiciones locales, en el amor a lo que mejor conoce que es su tierra y su gente, y ser capaz a

partir de este estudio local de conectar con sentimientos humanos universales Es esta una manera de trabajar con la que ahora estamos muy familiarizados pero de sorprendente lucidez para el momento en el que él lo hacía.

Volviendo a relacionarlo con la alquimia transformar lo universal desde lo local.

Otra característica de la poesía que adopta Val del Omar en su obra tal vez más relacionada con la manera de componer y observar el universo con el oriente es el gusto por la sencillez y lo cotidiano, mirar “en los pliegues de lo chiquito” como a él le gustaba decir. Para elevarlo al más alto nivel.

Este modo de proceder, este gusto desarrollado en la visión de la contemplación de las irregularidades e imperfecciones del cuenco cerámico donde se vierte el té en el Cha-do es lugar donde Val del Omar se siente como pez en el agua. Ese gusto por lo infraordinario que años más tarde reivindicaría George Perec, ese contemplar el mundo observando lo que sucede en un vaso de agua, como apuntaba Valéry, esa capacidad de emocionarse ante la visión de la caída de una hoja al inicio del otoño es una de las revoluciones y grandezas cinéfilas del granadino.

El Juego

También hay otro proceder que comparte con el poeta y lo aleja de la cinematografía clásica o convencional y es el método de trabajo. Mientras que en el campo del cine se trabaja por lo general desde una planificación exhaustiva, casi milimétrica, Val del Omar se identifica con ese modo de trabajo cercano al propuesto o al escrito por Jhoan Huizinga en el Homo Ludens. y es que en su origen los

límites de lo lúdico y lo sagrado se disuelven hasta hacerse prácticamente indiferenciables.

El poeta se entrega a la acción sin condiciones, exactamente la misma actitud que el niño en el juego. Quién se entrega a su tarea denodadamente se olvida hasta de comer y de dormir, quién así procede está abierto a que cualquier cosa pueda suceder, muy lejos de planificaciones y de pautas preconcebidas quién procede así espera lo inesperado, está atento al suceso que revolucione incluso el sentido inicial de su obra.

Toda la vida grabando la misma imagen

Es por ello que repite hasta la náusea todas las secuencias que le atraen como un imán. No podemos determinar el número exacto de veces que filmó los surtidores verticales de la Alhambra pero si podemos afirmar que ya lo hacía en 1935 y que pocos años antes de su muerte seguía registrando la misma escena. Más de cuarenta años repitiendo el mismo plano una y otra vez. Sólo cabe una explicación y es la constatación de Heráclito de que nadie se baña dos veces en el mismo río. Es más hoy sabemos que cada un cierto número determinado de años. No queda en nuestro cuerpo un solo átomo de la formación original. Por tanto Val del Omar era plenamente consciente de que cada vez que filambra el chorro de agua no era solo la primera vez que lo hacía sino la única y que nunca jamás en la historia volvería a presenciar ese acontecimiento concreto. Sabía también que por gracia del azar, de Dios o del demonio, parafraseando a Lorca, en alguna de esas oportunidades sucedería algo radicalmente diferente a todas las demás. En algunas de esas vibraciones del agua por capricho del destino, por alineación de los planetas, o por quién sabe qué, aparecería tal vez durante una sola milésima de segundo el atisbo de aquello que algunos llaman Universo, otros energía y otros Dios.

6. APLICACIONES

6.1 Aplicaciones teóricas

6.2 Aplicaciones prácticas

6.1 Aplicaciones teóricas

El presente trabajo de investigación nos sirve para volver a replantear la historia del cine y rescatar a Val del Omar para devolverle al lugar que merece en los libros de historia del cine.

No podemos limitarnos a hacer los estudios según la cantidad de metraje porque de este modo Federico García Lorca no aparecería en los libros, porque lo que escribía eran obras menores esperando a poder debutar en el largometraje en la novela.

También tenemos que aplicar la dicotomía arte y esclavitud, como decía Nietzsche: “El artista es el hombre que baila encadenado”.

Vivimos en una época convulsa donde no es fácil dedicarse al medio cinematográfico como tampoco lo era para José Val del Omar pero si hay un verdadero poeta místico las nuevas tecnologías de la Imagen van a facilitar esta labor.

6.2 Aplicaciones prácticas

Debemos dejar a un lado el cine subsidiario que está empobreciendo el talento y la creatividad española que es mucha y solicitar ayudas cuando realmente lo necesitamos para proyectos que como los de Val del Omar tuvieron mucha importancia y no se supieron ver.

Con Val del Omar vemos muy fácilmente la injusticia, nos identificamos con él, pero a César Velasco le está pasando algo parecido y se trata de un Val del Omar de nuestra época. En cambio nuestras pantallas están llenas

de largometrajes como “Mentiras y Gordas” por poner un ejemplo éxito de taquilla y público eso sí subvencionado con dinero que debería emplearse en verdaderas joyas cinematográficas en nuestro legado cultural o artístico.

LA PEDAGOGÍA EN EL CAMPO VISUAL.

Vivimos en una sociedad en la que se nos ha “vendido” la idea de la felicidad por sí sola y esto no existe como dice José Antonio Marina en su “Inteligencia Ejecutiva” *“Se ha puesto de moda la búsqueda de la felicidad, y se la ha identificado con un “estado emocional”, pero como sabemos desde Aristóteles, la felicidad no es un estado que se pueda buscar directamente, sino una experiencia que acompaña a la acción, una actividad. No es haber jugado lo que nos proporciona satisfacción, sino estar jugando.”*³⁶¹

³⁶¹ Marina, J.A. La inteligencia Ejecutiva. Ariel. 2012. Barcelona pg. 13



7. FUENTES

7. FUENTES

7.1 Bibliografía

8.1.1 Bibliografía general

8.1.2 Bibliografía específica
sobre la figura de José Val del

Omar

7.2 Hemerografía

7.3 Videografía

7.4 Webgrafía

7.5 Fuentes de Primera Mano,
Producción material de Val del Omar

7.1 Bibliografía

7.1.1 Bibliografía General

Arheim, R. (1990). *El cine como arte* (1932). Barcelona: Paidós.

Aristóteles (1990) *Retórica*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.

Aristóteles (1990) *Poética*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.

Aumont, J. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: FCE.

Barrera, E. (2010). *Elogio de la imperfección*. En. 13 Congreso Internacional de expression gráfica arquitectónica Vol I. Valencia: Editorial de la Universidad (pp. 83-88) Politécnica de Valencia.

Barrera, E. (2011). *Escribir, dibujar, deambular la ciudad*. En. II Congreso Internacional Sociedad Digital. Revista de Comunicación y nuevas tecnologías. Tomo II (1357-1367). Madrid: Icono 14

Barthes, R. (1970). *La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1970). *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1976). *Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1982) *Retórica de la imagen* . Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*.

Barthes, R. (1990): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2009) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barnouw, E. (2005) *El documental*. Historia y estilo. Barcelona: Gedisa.

Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bataille, G. (1998). *Teoría de las Religiones*. Madrid: Taurus.

Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

Beristain, H. (1985): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Biedma, J. (1993): *Idolos e iconos en la comunicación de masas: el poder persuasivo de la imagen*. Jaen: Junta de Personal Docente de Centros no Universitarios de la Provincia de Jaén.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

Bouza, F. (1983). *Procedimientos retóricos del cartel*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Breschan, J. (2004). *El documental la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba.

Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.

Bretón, A. (2002). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros.

Calabrese, O (1993): *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, E. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela

Cohen, J. (1974) *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.

Cortázar, J. (1975) *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cossío, M. B. (1908). *El Greco*. Madrid: Fortanet.

Deleuze G. (1987). *Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Barcelona: Paidós.

Dalí, S. (2000). *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets.

Dalí, S. (2005). *Manifiesto místico*. En: Lahuerta, J. J. (ed.). *Obra completa*. (pp.636-641). Barcelona: Destino.

Dalí, S. (1981). *Vida secreta de Salvador Dalí (1942)*. Barcelona: Dasa.

Durand, J. (2008). *Dalí y Dios, ¿un encuentro que no fue?*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

Eco, U. (1985) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-

Agostini.

Eco, U. (1988): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. (1989). *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial, Lumen.

Eco, U. (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial, Lumen.

Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Nuevas ediciones de bolsillo.

Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: La Reja.

Erlich, V. (1974). *El formalismo ruso*. Seix Barral: Barcelona.

Falla, M. (1988) *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.

Ferrater, J. (1980). *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza.

Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

García, A. (1988). *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.

García, E. (1975). *Ibn Zamrak*. Granada: Patronato de la Alhambra.

García, F. (1984). *Estudios de creatividad icónica individual y colectiva en niños de edad escolar*. Madrid: Universidad complutense.

García, F.(1984). *Estudios de creatividad icónica individual y colectiva en niños de edad escolar*. Madrid: Universidad complutense.

García, F. (1992). *Estrategias creativas*. Madrid: MEC y Ed. Vives.

García Lorca, F. (1944). *Poema del cante jondo. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Buenos Aires: Losada.

García Lorca, F. (1966). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

García Lorca, Fco. (1972). *La escondida senda*: San Juan de la Cruz. Madrid: Castalia.

García, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.

García J.J. (1982) *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: EUNSA.

Godsmith, D. (2003). *El documental. Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. México: Océano.

Grupo μ. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós comunicación.

Grupo μ. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.

Gubern, R. (1974) *Cine contemporáneo*. Barcelona: Salvat.

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

Gubern, R. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna, la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, R. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Hegel, G. W. F. (1947). *Poética*. Madrid: Espasa.

Heidegger, M. (1995) *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

Huxley, A. (2004). *Un mundo feliz*. Barcelona: Edhasa.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de linguistic general*. Barcelona: Seix Barral.

Kandinsky, V. (2007). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós.

Kandinsky, V. (2008). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

Ledo, M. (2003). *Del cine ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós.

Lodder, C. (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.

López Clemente, J. (1960) *Cine documental Español*. Madrid: Rialp.

Llano, R: (2002). *Andréi Tarkovski: Vida y obra*. Valencia: Ed. La filmoteca de IVAC.

Marina, J.A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

Marina, J.A. (1993). *La inteligencia ejecutiva*. Barcelona: Ariel.

Mcluhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto press, 1962.

Mcluhan, M. (1967). *The Medium is the Message*. Londres: Penguin Books.

Mcluhan, M. (1977). *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México: Diana.

Moholy-Nagy. L. (1997). *La nueva visión*. Principios básicos del Bauhaus. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Moholy-Nagy. L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mondrian, P. (2005). *Realidad natural y realidad abstracta*. México: Ed. Coyoacán.

Mortara, B (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós

Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Pauwels, L. Y Bergier, J. (1981) *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza y Janes.

Peninou, O. (1976): *Semiótica de la publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Perelman, Ch. Y Olbreschts-tyteca, L. (2000). *Tratado*

de la argumentación. La nueva retórica. Madrid: Gredos.

Pierce, C. S.(1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Quintiliano, (1947) *Institutio Oratoria*. Madrid: CSIC.

Rabiger, M. (2001) *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV

Ricoeur, P. (1980) *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.

Romaguera, J. (1941) *Historia del cine documental de largometraje en el estado español*. Bilbao: Gobierno de Bilbao.

San Juan del la Cruz. (1991) *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Madrid: BAC.

Santa Teresa de Jesús (1986) *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*. Madrid: BAC.

Sancho, L. (2008). *Una tinta de luz: la poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

Seco de Lucena, L. *Idearium de la Alhambra*. Granada: Artes Gráficas Granadinas.

Sotoichita, V. (1996). *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza.

Spang, K. (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona: Universidad de Pamplona.

Steiner, G.(1991). *Presencias Reales*. Barcelona: Destino.

Tagore, R. (1979) *El alma y el mundo*. Madrid: Edaf.

Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Tse, L. (1998). Tao Te King. *Libro del curso y de la virtud*. Madrid: Siruela.

Teilhard de Chardin, P. (2002) *El corazón de la materia*. Santander: Sal Terrae.

Teilhard de Chardin, P. (2000). *El medio divino. Ensayo de vida interior*. Madrid: Alianza.

Torreriro, C. Y Cerdán. J. (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Valéry, P. (2005). *Piezas sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa.

Vertov, D. (1974) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor.

VV. AA. (1997) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

VV.AA. (2001) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.

Watts, A. (1975). *El camino del zen*. Barcelona: Edhasa.

Watts, A. (1979). *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós.

Weinrichter, A. (2004) *Desvíos de lo real-El cine de no ficción*. Madrid: T&B

Whitman, W. (2012). *Hojas de hierba*. Madrid: Alianza editorial.

Xirau, J. (1969) Joaquín. Manuel B. Cossío y la

educación en España. Barcelona: Ariel.

México.

Yung, C. (1993). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.

Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de La forma*. Madrid: Cátedra.

7.1.2 Bibliografía sobre la figura de José Val del Omar

Bonet, E. y Palacio, M. (1986). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Cabero, J. A. (1949). *Historia de la Cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.

Fernández, C. (1986). *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Ed. Bahía.

González Manrique, M. J. (2008). *Val del Omar. El moderno renacentista*. Loja: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.

Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

Llano, R. (2014). *La imagen-duende García Lorca y José Val del Omar*. Valencia: Pre-textos.

López Clemente, J. (1960). *Cine documental en España*. Madrid: Rialp.

Otero Urtaza, E. M. (1982). *Las Misiones Pedagógicas una experiencia de educación popular*. A Coruña: Ed. de Castro.

Palacio, M. (1984). *Vanguardia en cine español 1896-1983*. Madrid: Editora Nacional, Ministerio de Cultura.

Palomo Pinto, G. (1992) En torno a la obra de José Val del Omar: una estructura de la información. [tesis doctoral

no publicada]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. España.

Rodríguez Tranche, R.(1989). *Al otro lado del espejo* . En: AAVV.

Escritos sobre el cine español (1973-1987).(pp. 149-155) Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Rodríguez Tranche, R.(1991). *Cine y Vanguardia en España 1975-1989*. En AA. VV.Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC.(pp. 413-423). San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Rodríguez Tranche, R. (1995). La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar. [tesis doctoral no publicada]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. España.

Russo, E. (2000). *De la pantalla al arte transgénico*, Universidad de Buenos Aires: Ediciones del Rojas.

Sáenz de Buruaga, G. y Val del Omar, M. J. (eds.). (1992) *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Sáenz de Buruaga, G. y Val del Omar, M. J. (eds.). (1992). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Sáenz de Buruaga, G. (coord.) (1995) *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sáenz de Buruaga, G. (coord.). (2002). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes.

Torrella, J. (1965). *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp.

Torres Frías, M del Pilar. (2004) Presencia histórica de José Val del Omar en la Comunicación audiovisual. [tesis doctoral no publicada]. Universidad de Extremadura, Facultad de Educación. España.

Vizcaíno Casas, F. (1970). *Diccionario del cine español (1896-1968)*. Madrid: Editora Nacional.

Vogel, A. (1974). *Film as a subversive art*. New York: Random House.

VV. AA. (1996). *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada y Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VV.AA. (1997). *El cine en las misiones pedagógicas. La figura de Val del Omar*. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación.(pp.193-195) Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

VV.AA. (2003). *Val del Omar y las misiones pedagógicas*. Murcia: Residencia de Estudiantes de Madrid.

7.2 Hemerografía

8.2.1. Artículos sobre José Val del Omar en revistas y periódicos

8.2.2. Revistas

Alarcón, B. (1955). Un español frente a los gigantes del cinema. *Primer Plano*, nº 790, pp. 11-12

Anónimo (1955). Un documental extraordinario. Conversación con su autor, José Val del Omar. *Signo. Semanario nacional de la Juventud de Acción Católica*, nº 790. p. 11.

Anónimo (1957). Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica. *Espectáculo*. nº.120. pp. 8-11.

Anónimo (1958). Raíces religiosas de una técnica cinematográfica. *Espectáculo*. nº 127. P.. 21.

Anónimo (1959). Val del Omar presente en San Sebastián, el hombre de la Meca-Mística. *Film Ideal*, nº 36. pp. 16-17.

Anónimo. (1956) (J.M.). Val del Omar y su “Aguaespejo granadino”. El fué el primero que habló en España de la pantalla cóncava. *Triunfo*.

Bartolomé, W. R. (1983). Experimentos para minorías. *Tiempo*. pp. 107-108.

Bonet, E. (2000). Amar: Arder. Candentes cenizas de Val del Omar. Esta versión se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, nº 34.

Collado, I (1995). José. El signo del gorrión. *Valladolid*,

nº 7. pp. 28-29.

Cernuda, L. (1933) Soledades de España. Con el Museo del Pueblo. *Luz*.

(Recogido por Esteban, J.(1972) eUn texto rescatado de Luis Cernuda. *Triunfo*. Madrid. p. 47).

Delgado, J. F.. Val del Omar, cineasta sin fin. (1994) *El Siglo que viene*. p. 6-9.

Fernández Cuenca, C (1967). Investigaciones y experiencias. *Mundo*. P. 49-51.

Fernández Cuenca, C (1967). Mayor rendimiento del celuloide. *Mundo*. P. 49-51.

Gascón, A (1928). Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema. *La Pantalla*. pp. 49-51

Giménez Molina, F. (1995) Táctil visión del páramo. *El signo del gorrión*. pp. 23-27.

Gómez Mesa, L. (1961) Los españoles en Cannes. Extraordinario éxito de Fuego en Castilla de José Val del Omar. *Fotogramas*. nº 651. p. 19.

Jiménez Quiles, M. (1957). La semana tuvo sus nombres. José Val del Omar. *Gaceta Ilustrada*.

Jordán. (1961). Val del Omar. “Un soñador para el cine”. *Triunfo*. Pp 14-15.

López Clemente, J. (1956) Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.T.E.C. *Espectáculo*. nº 102. p. 23.

Marigómez, L. (1991). Val del Omar el talento oculto. *El Urogallo*. nº 61. pp. 24-25.

Melgar, L. (1958) He vivido 15 días en el gabinete del Dr. Caligari. *Film Ideal*. nº 19. p. 12.

Melgar, L. (1967) Val del Omar. Entre el cine y la TV. *Teleradio*. nº 482. pp. 38-41.

Miraz, C.(1990) Andalucía-La Comunidad resucita el teatro y el cine regional. *Cambio 16*. nº 16.

N.G., F. Presencia de España en el Festival de Cannes. Viridiana y Fuego en Castilla títulos españoles en el certamen. *Espectáculo*. nº 157-158. p. 11.

Rodríguez Tranche, R (1992). Pálpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar)”. *Archivos*. nº 13. pp. 58-69.

Rodríguez Tranche, R (1993). Val del Omar en tela de juicio. *Telos*., nº 36. Pp. 147-148.

Sáenz de Buruaga, G. (1956). Un gran cortometraje español: Aguaespejo granadino. *Índice de artes y letras*. nº 89. p. 27-28.

Sáenz de Buruaga, G. (1956). Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos. Festival de Cannes. 1956. *Índice de artes y letras*. nº 90. pp. 27-28.

Sáenz de Buruaga, G. (1956). El éxito de los documentales en los Festivales Cinematográficos de Cannes y Berlín. *Destino*.

Sáenz de Buruaga, G. (1961). Cannes 1961. Táctil-Visión. La técnica al servicio de una mística de la era espacial. *Índice de artes y letras*. nº 150-151.

Sáenz de Buruaga, G. (1992). Dónde y cómo ver/oír a Val del Omar. *Archivos de la Filmoteca*. nº 13. pp. 70-75.

Simancas, C.(1944) El Espectáculo total. Revista Espectáculo. nº 24. pp. 82-85.

Soria, F. (1956). Sonido diafónico. Un invento cinematográfico Español . *La estafeta literaria*. nº 46. p.7

Utrera, R. (1986) Val del Omar. Guerin Hill. Tras la esencia cinematográfica de Andalucía. *Revista Sanfer*. nº 2. pp. 12-14.

Valiente, P. (1990). José Val del Omar. “El Julio Verne del audiovisual español”. *R TV. Magazine de los mercados audiovisuales*. nº 8.

Villegas López, M. (1962). Val del Omar. “Poeta del cine”. nº 184. P. 14.

7.2.3. Periódicos

Anónimo (1957). Un nuevo sistema que reduce a la mitad el gasto de película. *Diario Ya*. Madrid, 18 de diciembre de 1957.

Anónimo. (1957) El invento de la Diafonía tiende a revolucionar el cine. *El Caribe*. Ciudad Trujillo, 5 de noviembre de 1957.

Anónimo (1960). Un gran creador cinematográfico: Val del Omar. *Faro de Vigo*. 20 de agosto de 1961.

Anónimo (1960). Mañana en el Condominio Cinematográfico... Cine poético presentará Val del Omar”. *Cine Mundial, México DF*., 4 de julio de 1960.

Anónimo (1982). Las obras de Val del Omar acogidas con sorpresa y admiración. *El Norte de Castilla*, Valladolid, 12 de diciembre de 1982. p. 41.

Anónimo (1994). La Mostra de Venecia rendirá homenaje a José Val del Omar. *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 26 de agosto de 1994. p. 47.

Anónimo (1994). La Mostra de Venecia rendirá homenaje al cineasta andaluz José Val del Omar. *ABC*. Sevilla, 26 de agosto de 1994.

Anónimo.(1994) Venecia rendirá un homenaje al granadino José Valdelomar. *Diario 16*. Sevilla, 26 de agosto de 1994.

Artacho, F. (1957) Vicente Escudero interpretará el ritmo de las imágenes de Berruguete”. *Diario Regional*. Valladolid, 26 de marzo de 1957.

Artacho, F. (1957) Un fantasma visita el Museo de Escultura. *Diario Regional*. Valladolid, 30 de marzo de 1957.

Buñi, J. (1982) Adiós al innovador Val del Omar. El cine como poesía meca-mística. *El País*. Madrid, 29 de agosto de 1982. P. 28.

Cabezas, J. A. (1952) José Val del Omar, Inventor y poeta. *Diario España*. Tánger.

Calvo Hernando, M. (1954) Un español crea para el cine y la radio el sonido en relieve. *Diario Ya*. Madrid.

Calvo Hernando, M. (1955) El sonido estereodifónico es un choque entre la obra y el espectador. *Diario Ya*. Madrid, 15 de mayo de 1955.

Corella, R. (1982) Vicente Escudero y el cine. *El Norte de Castilla*. Valladolid, 17 de octubre de 1982.

Dios, L. M. (1982). La Semana de Valladolid rinde homenaje al cine de vanguardia de José Val del Omar. *El País*, Madrid, 14 de octubre de 1982.

Fernández Cuenca, C. (1956) España se apunta un éxito en la preocupación por las nuevas técnicas del cine. *Diario Ya*. Madrid, mayo 1956. P. 7.

Fernández Cuenca, C. (1957). Alta valoración internacional de una invención española. *Diario Ya*. Madrid, 20 de octubre de 1957.

Fernández Cuenca, C.(1961) Fuego en Castilla, admirable poema plástico de José Val del Omar”. *Diario Ya*. Madrid, 17 de mayo de 1961. p.23.

Gómez Mesa, L.(1956) Amaya: sesión del Cine-Club Madrid. *Diario Arriba*, Madrid, 27 de mayo de 1956.

Gómez Mesa, L. (1957) Un español, innovador de la técnica cinematográfica. *Diario Arriba*. Madrid, 22 de noviembre de 1957.

Haemmerling, K. (1956) Kulturfilme aus aller Welt. *Der Tagesspiegel*. Berlín, 29 de junio de 1956.

Melgar, L. T. (1957) Val del Omar, Cinemista español. *Diario Regional*. Valladolid, 30 de mayo de 1957.

Rodríguez, F. (1989) Un film de Val del Omar abre la FA. *La Vanguardia*. Barcelona, 9 de diciembre de 1989.

Sánchez, A. (1955) La noche estaba metida en agua. *Diario Informaciones*. Madrid, 1955.

Sánchez, A. (1958) Algunas enseñanzas de Cannes. *Hoja del Lunes*. Madrid, 26 de mayo de 1958.

Sánchez, A. (1960) Val del Omar –último gran romántico del cine marcha a Méjico con su invento. *Diario Informaciones*. Madrid, 1960.

Sánchez, A. (1977) Sobre las invenciones del español. *Diario Informaciones*. Madrid, 16 de diciembre de 1977.

Utrera, R. (1985). Val del Omar: el invento hecho cine. *Diario 16*. Edición Andalucía, 15 de julio de 1985. P. VII suplemento Cartelera.

V. García, A. (1993) La familia Val del Omar reprocha a Granada el desinterés por su obra. *El País*. Edición Andalucía, 7 de mayo de 1993. P. 7.

Val del Omar, M. J. (1982). La última humillación. *El País*. Madrid, 29 de agosto de 1982. P. 28.

7.3 Videografía

Alexandre, R. (1919). En Espagne Granade, [DVD]. París: Pathé Baby Collection.

Bonet, E. (2003-04). *Tira tu reloj al agua*, [DVD]. Madrid: Tráfico de Ideas.

Dziga, V. (1929). El hombre de la cámara [DVD]. URSS: VUFGU

Epstein, J. (1923). Coeur Fidee, [DVD]. París: Pathé.

Fernández Ardavín, E. (1943). Forja de almas, [DVD]. Madrid: Laissa producciones.

L'Herbier, M. (1921). *El dorado*, [DVD]. París: Gaumont.

Pudovkin, V. (1926). La Madre, [DVD]. Rusia: Mezhrabpom.

Val del Omar, J (1932). *Estampas 1932*, [DVD]. Madrid:

Val del Omar, J (1934-35). *Fiestas cristinas / fiestas profanas*, [DVD]. Madrid:

Val del Omar, J (1935). *Vibración de Granada*, [DVD]. Madrid:

Val del Omar, J. (1953-55). *Aguaespejo granadino*, [DVD]. Madrid: Studio Films.

Val del Omar, J. (1958-60). *Fuego en Castilla*, [DVD]. Madrid:

Val del Omar, J. (1961,1981-82,1995). *Acaríño Galaico*, [DVD]. Madrid:

7.4 Webgrafía

[http:// www. Multidoc.es/valdelomar](http://www.Multidoc.es/valdelomar).

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

7.5 Funtos de Primera Mano, Producción material de Val del Omar

–“Desbordamiento apanorámico de la imagen”, Revista Internacional del Cine nº 31, 1958, pp. 80-81 (151-155)

–“Dilemma e potenza. Le tecnich di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all’intimità dello soettatire” Leído en Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica, Turín septiembre de 1961 (221-222).

–“El sonido diafónico se utiliza por vez primera en Aguespejo granadino, película corta de José Val del Omar” Revista Internacional de Cine nº 24, 1956, p 83

–Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. Un sistema sonoro netamente español”, en Espectáculo nº 131, enero de 1959, p 28 (172-173).

–“Foto-fono-cine-teca nacional” Escrito de 1932 (61-64)

–“Fundamental creencia” (1956), Archivos de la Filmoteca, nº 13 otoño

–“Idea clave”, Archivos de la Filmoteca nº 13, otoño de 1992, pp. 90-91

–“Informe al grupo Películas y Formatos sobre economía en las copias de explotación” Presentado en el Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIAATEC), París, junio, 1959 (180-182)

–“La diafonía y las razones de su existencia en televisión” Reunión UNESCO Cine-TV, Tánger, 22-9-1955 (16-118).

–“Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema”. Madrid 1935 (73)

–“Meca-mística”, Filmoespaña, Suplemente nº 3, 1961, pp. 6-8

–“Mecamística del cine”, Cinestudio nº 1, mayo 1961.

–“Meca-mística, (Idea filosófica motriz e mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura) Noviembre de 1959 (187-190)

–“Meridiano del color en España” 1959, en La nueva frontera del color, edición de José Luis Garner y José María Otero, Rialp, Madrid, 1962, p.181 (176-178)

–“Óptica biónica energética ciclotactil” Leído en el XII Congreso Inter-nacional de la UNIATE, Moscú, del 5 al 10 de octubre de 1976 (317-322).

–“Proposición para cinematografía infantil”, noviembre de 1931 (55-56)

–“Sentimiento de la pedagogía kinestésica. (Desimento emocional de mis experiencias)”. Escrito en junio de 1932 (57-60).

–“Técnicas españolas que pueden ser motivos de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial del Cine” Escrito el 1 de enero de 1965 (246).

–“Teoría de la visión táctil”, Espectáculo nº 132, febrero de 1959 y Archivos de la Filmoteca nº 13, otoño de 1992, p. 85 (118-121).

–Tientos de erótica celeste, edición de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía. 1992.

–“Tres escritos de Val del Omar”, Índice de artes y letras nº 150-151, junio-julio de 1961 (219-220)

–“Una técnica que provoca el llanto”, Espectáculo nº 131, de enero de 1959 y nº 132, de febrero de 1959 (93–99).

–“Utilización del material cinematográfico del almacén en el primer circuito de cine escolar”. Escrito de 27 de diciembre de 1934 (72).

–“Foto-fono-cine-teca nacional” Escrito de 1932 (61–64)

–“Utilización del material cinematográfico del almacén en el primer circuito de cine escolar”. Escrito de 27 de diciembre de 1934 (72).

–“Desbordamiento apanorámico de la imagen”, Revista Internacional del Cine nº 31, 1958, pp. 80–81 (151–155)

–“El sonido diafónico se utiliza por vez primera en Aguaespejo granadino, película corta de José Val del Omar” Revista Internacional de Cine nº 24, 1956, p 83

–“Fundamental creencia” (1956), Archivos de la Filmoteca, nº 13 otoño

–“Informe al grupo Películas y Formatos sobre economía en las copias de explotación” Presentado en el Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), París, junio, 1959 (180–182)

–Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. Un sistema sonoro netamente español”, en Espectáculo nº 131, enero de 1959, p 28 (172–173).

–“Dilemma e potenza. Le tecnich di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all'intimità dello soettatire” Leído en Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica, Turín septiembre de 1961 (221–222).

–“Idea clave”, Archivos de la Filmoteca nº 13, otoño de 1992, pp. 90–91

–“La diafonía y las razones de su existencia en televisión” Reunión UNESCO Cine-TV, Tánger, 22–9–1955 (16–118).

–“Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema”. Madrid 1935 (73)

–“Meca-mística”, Filmoespaña, Suplemente nº 3, 1961, pp. 6–8

–“Mecamística del cine”, Cinestudio nº 1, mayo 1961.

–“Meca-mística, (Idea filosófica motriz e mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura) Noviembre de 1959 (187–190)

–“Meridiano del color en España” 1959, en La nueva frontera del color, edición de José Luis Garner y José María Otero, Rialp, Madrid, 1962, p.181 (176–178)

–“Óptica biónica energética ciclotactil” Leído en el XII Congreso Inter-nacional de la UNIATE, Moscú, del 5 al 10 de octubre de 1976 (317–322).

–“Proposición para cinematografía infantil”, noviembre de 1931 (55–56)

–“Sentimiento de la pedagogía kinestésica. (Desimento emocional de mis experiencias)”. Escrito en junio de 1932 (57–60).

–“Técnicas españolas que pueden ser motivos de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial del Cine” Escrito el 1 de enero de 1965 (246).

–“Teoría de la visión táctil”, Espectáculo nº 132, febrero de 1959 y Archivos de la Filmoteca nº 13, otoño de 1992, p. 85 (118-121).

–“Tres escritos de Val del Omar”, Índice de artes y letras nº 150-151, junio-julio de 1961 (219-220)

–Tientos de erótica celeste, edición de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía. 1992.

–“Una técnica que provoca el llanto”, Espectáculo nº 131, de enero de 1959 y nº 132, de febrero de 1959 (93-99).

8.ANEXOS

8. ANEXOS

8.1 Diálogos

8.2 Escaleta

8.3 Patente Sonido Diafónico

8.4 Presupuesto Aguaespejo Granadino

8.5 Documentos que nos acercan a la interpretación de Aguaespejo Granadino

8.6 Principales figuras retóricas

8.7 Entrevistas

8.7.1 Entrevista Antonio Arias. Lagartija Nick.

8.7.2 Entrevista Román Gubern. Autor del libro Val del Omar, cinemista.

8.7.3 Entrevista a Gonzalo Sáenz de Buruaga.

8.7.4. Entrevista a Juan José Serrano.

8.7.5 Manuel Jesús González Manrique

8.7.6. Entrevista Carmen Bueno. Intuiciones sobre Aguaespejo Granadino

ANEXO 8.1 Diálogos

Texto Aguaespejo Granadino

José Val del Omar

Presenta

Un Corto Ensayo

Audio-Visual

De Plástica Lírica.

Manifestación

Cinematográfica del

Sistema Español de Sonido Diáfono

Registrado el año 1944

Matemáticas de Dios

“El que más da

... más tiene”

AGUAESPEJO GRANADINO

Off 1

Ciegas,

Qué ciegas,

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo.

Bailan sin saber por qué

Y no encuentran más razones que las que caen de su peso

Off 2

De dos cuerpos vengo

A dos sangres voy

No soy

Off 1

Dios mío,

Pero qué ciegas son las criaturas,

Si sus razones no alcanzan

Ni a la sombra de sus cuerpos

Canción.- Hay un planeta mirándome mientras mí...

Off 1

Granada es,

La eterna frontera de la noche a la mañana

El lugar de encuentro de la piedra con el agua

La tierra florecida en Ana Zaida

Off 1

Cristianas voces de bronce

Naufragaban en la Alhambra

Off 1

Por la glorieta del agua

Todos los gritos del tiempo

A coro la jaleaban

Off 1

Huye el día y la razón de las fuentes de Granada

Y con la luna brinca la sangre, grita la savia

Canción.–

“las flores no vale nada lo que valen son tus besos”

Amor, amor, amor,

Amor, amor, amor

Obedezco, Obedezco, obedezco

Off1

Pájaros sin alas

Perdidos entre hierbas,

Oíd al Federico de la Tierra

Off1

Campanas tocando a fuego,

Dejan al cielo sin aire

Un techo de peces blancos

Te convierten en estanque

Off 1

Siempre,

Se naufraga siempre

Dice una voz razonable

En el palacio del agua

Una oración sobresale

Off 1

Pasó la verde locura de la luna

Ahora con la madrugada viene

La razón de las piedras

Y el verdadero milagro de las aguas.

Off 1

Borda el sol flores de bulto

Y derrama su alegría

Hasta el fondo del barranco

Quiere besar al prodigio

Que ahí quedo bien sembrado

La escuela donde se enseña

Sin esperar a la luna

Y a plenas luces del día

A fugarse a los gitanos con las pupilas abiertas

Off.1

El qué más da más tiene matemáticas de dios

El que más da...

... más tiene

El que más da...

... más tiene

... más tiene

Off 1

En el aire

Palpitando la alegría de los cielos y la tierra

Canción

Palpitando.....

Off 3

Misterio, misterio, misterio

Pleno misterio, pleno misterio,

Misterio, luz en pleno misterio, pleno misterio, misterio

Off 1

Misterio es que la leche brote generosa

Mujer

Pero qué bonito es mi niño,

Ay cariño

 Qué me lo voy a comer

Off 1

Misterio es,

Que el sol levante a la hierba,

Misterio es

 Que se levante el agua,

Malas entrañas y estrella

 Dejadla subir

Off 1

Dejadla bailar, dejadla, sola

Off.1

Aquí la tenéis Suspensa,

Suspensa

Suspensa

Estancada

Estancada

Off 1

Prisionera en el camarín de su cultura

Agua espejo de la vida

Subir, subir y subir

Subir

Subir

Y subir

Hasta ceder

Caer

Retornar

Off 1

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo

Dios

Dios

Amor,

Qué ciegas,

Estando tú tan abierto

SIN FIN

ANEXO 8.2 Escaleta

ESCALETA AGUESPEJO GRANADINO

Sec	Plano	Plano	Descripción	Música	Sonido	Off	Tiempo	Dur.	Dur.
	Intertit. 1	José Val del Omar presenta	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco	No	No	0:00:12 6"		41"
	Intertit. 2	Un corto ensayo audio visual de plástica lírica	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco	No	No	0:00:18 7"		
	Intertit. 3	Manifestación cinematográfica del sistema español de sonido Diafono registrado el año 1944	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco	No	No	0:00:25 10"		
	Intertit. 4	Matemáticas de Dios	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco	No	No	0:00:35 5"		
	Intertit. 5	"El que más da	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco	No	No	0:00:40 4"		
	Intertit. 6	...más tiene"	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Flamenco, ole	No	No	0:00:44 4"		
	Título	Aguespejo Granadino	Letras árabes sobre fondo negro fundido encadenado	Fin Flamenco	No	No	0:00:48 5"		
	NEGRO		FUNDIDO A NEGRO		No	No	0:00:53 5"		
1	1	Torre de la Alhambra y cielo	Torre de la Alhambra recortada por el cielo	Silencio	No	No	0:00:58 6"		31"
2	2	Estanque con peces	Peces se mueven en el agua	Silencio	No	No	0:01:04 15"		
	3	Primer plano Nenúfares	Nenúfares suspendidos en el agua	No	No	Ciegas,	0:01:19 10"		
3	4	Niño Gitano abriendo las cortinas de su casa	Plano Americano niño en la puerta	No	No	qué ciegas,	0:01:29 5"		
4	5	Dos caras en piedra con bocas abiertas	Primer plano de bocas parece de fuente	No	No		0:01:36 3"		
5	6	Cueva con dos agujeros, sale un hombre	Similitud cuenca de ojos vacíos	No	No	pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Bailan	0:01:39 20"		
6	7	Niño Gitano bailando con chumbera mientras lo palmean	Plano General del niño y la madre palmeando	No	No	Sin saber por qué	0:01:59 10"		
7	8	Mendigo sentado en una pared	Plano Picado	No	No		0:02:19 6"		
8	9	Hombre que gira sobre sí mismo	Primer plano contrapicado	No	No	Y no encuentran más razones que las que caen de su peso	0:02:25 14"		
	10	Mujer que gira sobre sí misma	Primer plano contrapicado	No	No	"De dos cuerpos vengo a dos sangres voy"	0:02:39 11"		
	11	Anciana que gira sobre sí misma	Primer plano contrapicado	No	No	"No soy"	0:02:50 10"		

9	12	Cielo sobre Granada, nubes pasan y se sucede la noche	Plano General de la ciudad, pasan a cámara rápida	No	Dios mío, pero que ciegas son las crituras, si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos	0:03:00 20"
10	13	Ondas en el agua por la caída de la misma	Primer plano ondas	Comienza flamenco	Sonido agua que cae	No 0:03:20 10"
	14	Caño formada por una cara	Primer plano de la cara con el chorro cayendo, paneo descendente	Flamenco	Sonido agua que cae	No 0:03:30 5"
	15	Caño formado por un hombre alado	Plano Americiano chorro cayendo	Flamenco	Sonido agua que cae	No 0:03:35 3"
	16	Caño con chorrito de auga	Primer plano de un caño paneo hacia abajo	Flamenco	Sonido agua que cae	No 0:03:38 9"
	17	Caño en forma de especie de león	Plano Americano paneo hacia abajo	Flamenco	Sonido agua que cae	No 0:03:47 4"
11	18	Sauce llorón	Contrapicado	Flamenco	Sonido agua que cae	"Hay un planeta... 0:03:51 15"
12	19	Cara hombre	Primer plano	Flamenco		tirando 0:04:06 1"
	20	Padres Gitanos con niño	Plano Medio de la Familia	Flamenco		de mis entrañas" 0:04:06 9"
13	21	Tortuga por el agua le cae una cascada	Plano Medio	Flamenco	Sonido agua que cae	No 0:04:15 8"
	22	Cascada cae por pared de piedra	Sucesión de fotogramas día y noche	No	Sonido agua que cae	No 0:04:23 12"
14	23	Burros subiendo por camino sinuoso	Plano casi cenital	No	Sonido agua que cae	No 0:04:35 5"
15	24	Tortuga caminando	Primer plano, travelling seguimiento	No	Sonido agua, pesado fuerte	No 0:04:40 5"
16	25	Vista de la Alhambra	Efecto noche y día fotogramas intercalados	No	Campana, sonido agua que cae	"Granada es, la eterna frontera de la noche a la mañana, el lugar del encuentro de la piedra... 0:04:45 12"
	26	Tortuga camina hacia cámara	Primer plano tortuga	No	Campana, sonido agua que cae	"...con el agua" 0:04:57 4"
	27	Entrada de una cueva sale niña ciega caen piedras	Plano General	No	Campana, sonido agua que cae	"...la tierra florecida en Ana Zaida" 0:05:01 11"

28	Margaritas	Plano Medio campo de margaritas	No	Campana, sonido agua que cae	No	0:05:12 3"
29	Estrella de David de piedras en el suelo reflejo del agua de la fuente	Plano picado del suelo y sombra del agua moviéndose	No	Campana, sonido agua que cae, reverberación fuerte	No	0:05:15 4"
30	Cara distorsionada	Efecto cara de agua	No	Distorsión sonido anterior	No	0:05:19 2"
31	Reflejo de la Alhambra en un charco de una acequia	Primer plano reflejo en un charco	No	Distorsión sonido anterior	No	0:05:21 7"
32	Estanque rodeado de chorritos	Paneo ascendente desde el agua hacia arriba	No	Sonido de agua	"Cristianas voces de bronce, naufragaban en la Alhambra"	0:05:28 25"
33	Primer plano chorro bailando fuente de fondo	Enfoque y desenfoque, planos ralentizados	Flamenco,	Sonido de agua, al final campana	"Por la glorieta del agua todos los gritos del tiempo a coro la jaleaban"	0:05:53 43"
34	Plano General de la Alhambra	Plano General, sucesión día noche	No	Campanas y agua	No	0:06:36 2"
35	Cascada cayendo	Plano General	No	Agua	No	0:06:38 7"
36	Vista General de Granada, al fondo la Alhambra	Plano General de Granada, nubes pasan a cámara rápida	No	Viento	"Huye el día y la razón de las fuentes de Granada..."	0:06:45 14"
37	Plano General de la Alhambra	Plano General, se va haciendo de noche, sólo queda la luna que también se mueve hasta el negro general	No	Viento	"Y con la luna..."	0:06:59 8"
38	Cara niña verde	VERDE Primer plano verde lente de agua	No	Viento, agua	"...brinca la sangre..."	0:07:07 5"
39	Cara hombre verde	VERDE Primer plano verde lente de agua	No	Viento, agua	"...grita..."	0:07:12 1"
40	Niña verde efecto agua	VERDE Plano Contrapicado lente agua	No	Viento, agua	"...la sabia..."	0:07:13 2"
41	Cipreses verdes	VERDE Plano General	De violín muy estridente	No	No	0:07:15 3"
42	Fuente con arco de fondo	VERDE Plano General deformado	De violín muy estridente	No	No	0:07:18 3"
43	Cara niña verde	VERDE Plano Medio verde lente de agua	De violín muy estridente	Respiración niña	No	0:07:21 2"
44	Reflejo agua verde	VERDE Primer plano	Flamenco	No	No	0:07:23 5"
45	Cara niña verde	VERDE Plano Medio verde lente de agua	Flamenco	Respiración niña	No	0:07:28 2"

	46	Plano caída agua fondo árbol verde	VERDE Plano General enfoque, desenfoque	Musica aparición cuento...	No	No	0:07:30 5"		
	47	Plano caída	VERDE Plano General paneo hacia abajo fuente	Musica aparición cuento...	No	No	0:07:35 10"		
	48	Sombra de mano sobre cara verde de hombre	VERDE Primer plano, paneo hacia abajo	No	Sonido muy estrepitoso		0:07:45 4"		
	49	Surtidor agua fuente verde	VERDE Primer plano chorro paneo hacia abajo	Musica aparición cuento...	No	No	0:07:49 10"		
	50	Sombra de mano sobre cara verde de hombre	VERDE Primer plano, paneo hacia abajo (igual que el plano 48)	Cantado	Ruidos	"Las flores no valen nada..."	0:07:59 7"		
	51	Reflejo de la Alhambra en un estanque con nenúfares verdes	VERDE Plano General	Cantado	Ruidos	"...lo que valen son tus besos	0:08:06 14"		
	52	Picado de estanque con nenúfares iluminados	VERDE Plano Picado, sucesión noche y día nenúfares iluminados	Musiquilla	Ruido estrepitoso	No	0:08:20 7"		
	53	Primer plano nenúfar	VERDE Primer Plano nenúfar iluminado	No	Sonido agua	Amor, Amor, Amor, Amor, Amor	0:08:27 3"		
	54	Niña verde efecto agua	VERDE Plano Medio niña verde	No	Sonido agua	Amor, Amor, Amor, Amor	0:08:30 3"		
	54	Puerta Alhambra	VERDE Primer plano puerta	No	Sonido agua	Obedezco, Obedezco	0:08:33 2"		
	55	Nenúfar	VERDE Primer Plano nenúfar iluminado, le caen gotas de agua	Musica electronica	Sonido muy estrepitoso	Obedezco	0:08:35 9"		
	56	Caño de león	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica electronica	Sonidos estrepitosos, silbidos agudos	No	0:08:44 2"		
	57	Caño Persona/ Animal	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica electronica	Sonidos estrepitosos, silbidos agudos	No	0:08:46 1"		
	58	Caño de león	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica electronica	Sonidos estrepitosos, silbidos agudos	No	0:08:47 1"		
	59	Caño de animal	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica aparición cuento...	Ruidos electrónicos	"Pajaros..."	0:08:48 1"		

60	Caño de león	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica aparición cuento...	Ruidos electrónicos	"... sin alas perdidos entre hierbas"	0:08:49 4"		
61	Caño figura rara	VERDE, Primer plano chorro cayendo	Musica aparición cuento...	Ruidos electrónicos	"... oíd al Federico de la tierra"	0:08:53 5"		
62	Especie laberinto	VERDE, Picado especie laberinto	Flamenco raro	Sonido agua	No	0:08:58 2"		
63	Puerta de la Alhambra	VERDE, Contrapicado torcido	Flamenco raro	Sonido agua	No	0:09:00 2"		
64	Agua cae en cascada	VERDE, Plano Picado agua que se va por un desagüe	Flamenco raro	Sonido agua	No	0:09:02 11"		
65	Flores	VERDE, Primer plano flores	Flamenco raro	Sonido agua	No	0:09:13 5"		
66	Imagen hombre fantasmagórica mano	VERDE, Contrapicado sombra mano efecto agua	Musica cuento	Sonido agua		0:09:18 2"		
67	Niña verde efecto agua	VERDE, Contrapicado niña	Musica cuento	Diversos sonidos	"	0:09:20 1"		
68	Nenúfares	VERDE, Picado Nenúfares, noche/ día	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	"campanas tocando a fuego dejan al cielo sin aire.."	0:09:21 7"		
69	Nenúfares	VERDE, Plano más general noche/día	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	"...un techo de peces blancos te convierten..."	0:09:28 7"		
70	Ciudad y Alhambra	VERDE, Plano General, nubes se suceden rápidamente	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	"...en estanque"	0:09:35 8"		
71	Agua hace surcos de caída	VERDE, Plano detalle de agua cayendo	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	No	0:09:43 8"		
72	Peces nadando	VERDE, Primer plano de peces	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	No	0:09:51 3"		
73	Plano Torre Alhambra	VERDE, Plano General torre	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	No	0:09:54 1"		
74	Niña verde efecto agua	VERDE Plano Medio niña verde	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	No	0:09:55 2"		
75	Cara hombre verde	VERDE Primer plano verde lente de agua	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:09:57 3"		
76	Estanque peces	VERDE, Plano General peces	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:10:00 3"		
77	Cara niña verde, reflejada en estanque	VERDE, Plano Picado, niña reflejada	Musica cuento, mezcla flamenco	Diversos sonidos	No	0:10:03 10"		
78	Alhambra reflejada en estanque 1	VERDE, Plano Picado reflejode la Alhambra en el agua	No	Especie de sonido de pajaros	"Siempre..."	0:10:13 6"		

79	Alhambra reflejada en estanque 2	VERDE, Plano Picado reflejode la Alhambra en el agua	No	Especie de sonido de pajaros	... se naufraga siempre..	0:10:19 4"
80	Alhambra reflejada en estanque 3	VERDE, Plano Picado reflejode la Alhambra en el agua	Oración arabe	Especie de sonido de pajaros	... dice una voz razonable en el Palacio del agua una oración...	0:10:23 10"
81	Alhambra reflejada en estanque 4	VERDE, Plano Picado reflejode la Alhambra en el agua	Oración arabe	No	sobresale"	0:10:33 6"
82	Puertas	VERDE, Plano Medio Puerta	Oración arabe	No	No	0:10:39 4"
83	Estrella de David en Celosía	VERDE, Plano Medio	Oración arabe	No	No	0:10:43 2"
84	Detalle boca hombre	VERDE, Primer Plano	Oración arabe	No	No	0:10:45 3"
85	Reflejo sauce en agua	VERDE, Primer Plano, día noche simul.	Oración arabe	No	No	0:10:48 9"
86	Cascada de agua	VERDE, Plano Medio cascada cae, paneo hacia abajo	No	Cascada de agua	No	0:10:57 6"
87	Cipres asoma por encima de la Alhambra	VERDE, Plano General	MUSICA DE FALLA	Diversos sonidos	No	0:11:03 6"
88	Jardines de la Alhambra	VERDE, Contrapicado jardines	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:11:09 3"
89	Cielo nubes que pasan	VERDE, nubes pasan	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:11:12 4"
90	Fuente	VERDE, fuente picado, se vuelve noche	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:11:16 5"
91	Cielo nubes que pasan	VERDE, nubes pasan	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:11:21 5"
92	Nenúfares	VERDE,	Musica cuento	Diversos sonidos	No	0:11:26 3"
93	Vista General Granada	VERDE, FUNDE A NEGRO	Musica cuento	Diversos sonidos	"Pasó la verde locura de la luna, ahora con la madrugada viene la razon de las piedras y el verdadero milagro de las aguas"	0:11:29 30"
94	Montañas de fondo, sol	Plano General	No	No	No	0:11:59 3"
95	Entre montañas Granada	Plano General	No	No	No	0:12:02 10"
96	Nariz y frente de fuente	Primer Plano fuente	No	No	No	0:12:12 3"
97	Arco que inscribe torre de la Alhambra	Plano Medio	No	No	No	0:12:15 1"
98	Ciudad Amaneciendo	Plano General, paso rapido de luz amanece	Musica campanillas	No	No	0:12:16 4"

99	Ciudad Amaneciendo	Plano General, paso rápido de luz amanece	Musica campanillas	No	No	0:12:20 2"	
100	Amanece desde un arco de la Alhambra	Plano General, paso rápido de luz amanece	Musica campanillas	No	No	0:12:22 5"	
101	Casitas de Granada, amanece	Plano Medio, casas paso rápido de luz	Musica campanillas	No	No	0:12:27 5"	
102	Amanece sobre la Alhambra	Plano Medio, paso rápido de luz	Musica campanillas	No	No	0:12:32 3"	
103	Campana Repicando	Plano Medio, campana repicando, de noche a Día Todo para todos	No	No	"Bora del sol, flores de bulto..."	0:12:35 6"	
104	Muro con luz reflejada	Paso de ramas que se ven reflejadas	No	No	"Y derrama su alegría hasta el fondo del..."	0:12:41 4"	
105	Niña bebiendo agua	Plano medio niña bebiendo agua	No	No	Barranco "Quiere besar..."	0:12:45 4"	
106	Plano de Sierra Nevada	Plano General Zoom in	No	No	al prodigio que allí quedó bien sembrado	0:12:49 4"	
107	Cascada que cae del deshielo	Plano General agua cayendo en cascada	No	No	"la escuela donde se enseña sin esperar	0:12:53 5"	
108	Imagen niña se acerca a cámara	Plano Medio Zoom in hacia cara niña	No	No	a la luna y a plenas luces del día	0:12:58 4"	
109	Trompo y peonza bailando	Primer plano, paneo seguimiento	No	No	a jugarse a los gitanos con las pupilas abiertas	0:13:02 14"	
110	Surco de agua	Primer plano, zoom out de agua	No	No	No	0:13:16 13"	
111	Trompo y tortuga	Primer plano, trompo seguimiento camara	No	No	"El que más da, más tiene"	0:13:29 5"	
112	Niña con sombra	Primer plano cara niña	No	Ruido raro	Matemáticas de Dios	0:13:34 2"	
113	Fuego	Plano medio ramas ardiendo	No	Ruido raro		0:13:36 2"	
114	Hombre mirando al cielo	Plano contrapicado	No	Ruido raro	"El que más da, más tiene"	0:13:38 4"	
115	Texto "Matemáticas en pared	Plano contrapicado	No	Ruido raro	"El que más da,	0:13:42 5"	
116	Agua brotando por unas hierbas	Primer plano, paneo hacia abajo	No	Ruido raro	más tiene, más tiene"	0:13:47 6"	
117	Cara gitana	Primer plano	No	Ruido raro	No	0:13:53 2"	
118	Chumbera	Primer plano chumbera paneo ascendente	No	ruido raro	No	0:13:55 5"	
119	Almendro	P.P. Almendro paneo ascendente	MUSICA DE FALLA	Trueno	No	0:14:00 4"	
120	Sierra Nevada	P.G. Sierra Nevada Día/ Noche	MUSICA DE FALLA	No	"En el aire	0:14:04 3"	
121	Agua cayendo, bola reflejo	P.P agua cayendo y bola reflejo	MUSICA DE FALLA	No	palpitando	0:14:07 2"	

	122	Falda montaña con casas	P.G. Día/ Noche	MUSICA DE FALLA	Trueno	la alegría, la alegría de los cielos y la tierra	0:14:09	3"	
	123	Agua cae reflejo en bola	P.P. Paneo ascendente	MUSICA DE FALLA	No	"Palpitando	0:14:12	1"	
	124	Plano General Granada	P.G. Día/ Noche	MUSICA DE FALLA	Sonidos campanas	"No entiendo"	0:14:13	13"	
	125	Bola reflejo la Alhambra	P.P. Bola reflejada la Alhambra	MUSICA DE FALLA	Sonidos campanas	No	0:14:26	1"	
	126	Campo vista de montañas	P.G. Montañas Día/Noche	MUSICA DE FALLA	Sonidos campanas	No	0:14:27	13"	
	127	Plano General falda montaña	P.G. Día /Noche	MUSICA DE FALLA	Sonidos campanas	No	0:14:40	10"	
	128	Rama de árbol ardiendo	P. Medio con humo que sube	No	Ruidos raros	"Misterio, Misterio, pleno misterio	0:14:50	10"	
	129	Crucifixión	P.G.	No	Ruidos raros	Pleno Misterio, Misterio, Pleno Misterio. "...Misterio es que la leche	0:15:00	8"	
	130	Madre da de mamar niño	P. Medio	No	Besos	brote generosa" "Pero qué bonito es mi niño, ay Dios mío, qué me lo voy a comer"	0:15:08	10"	
	131	Margaritas	Primer plano, paneo ascendente	No	Sonido de hierba y animalillos	"Misterio es que el sol levante a la hierba"	0:15:18	9"	
	132	Montañas y ciudad	Plano General, sombra avanza sobre ciudad	No	Sonido de hierba y animalillos	"Misterio es que se levante el agua"	0:15:27	10"	
	133	Montañas	Plano General, sombra avanza sobre ciudad	No	Sonido de hierba y animalillos	"malas entrañas y estrellas dejadla	0:15:37	3"	
	134	Cielo con nubes	P.G. nubes avanzan muy rápido	No	Sonido de hierba y animalillos	subir	0:15:40	1"	
	135	Primer plano de hombre	P.P. nariz- frente	Comienza flamenco	No	No	0:15:41	1"	
	136	Acequia pasa agua	Gana luz y se ve reflejo de Alhambra	Flamenco	No	No	0:15:42	8"	
	137	Arcos en la Alhambra	Plano Medio arcos	Flamenco	No	No	0:15:50	2"	
	138	Surtidor de agua	P.P. surtidor de agua	Flamenco	No	No	0:15:52	4"	
	139	Plano Medio fuente	P. Medio fuente cayendo agua	Flamenco	sonido agua	"Dejadla Bailar"	0:15:56	5"	
	140	Cipreses con fuente	Paneo hacia abajo	Flamenco	sonido agua	Dejadla	0:16:01	2"	

141	Arcos con fuente de fondo	P. Medio fuentes que cae agua	Flamenco	sonido agua	sola	0:16:03 11"	
142	Patio con chorro de agua que se aprecia	P. Medio se ve parte de arriba de la fuente	Flamenco	sonido agua	No	0:16:14 4"	
143	Más cerca de la barandilla el agua no para de subir	P. Medio se ve la barandilla	Flamenco	Sonido agua	No	0:16:18 8"	
144	plano fuente	Paneo hacia debajo de la fuente	Flamenco	Sonido agua	No	0:16:26 13"	
145	Chorros de estanque bailando	P.M. de los chorros	Flamenco	Sonido agua	No	0:16:39 7"	
146	General de los chorros bailando	P.G de los chorros bailando	Flamenco	Sonido agua	No	0:16:46 9"	
147	Dos estanques con chorros bailando	P.G. estanques y agua cayendo	Flamenco	Sonido agua	No	0:16:55 6"	
148	Chorro bailando	Primer plano del chorro bailando	Flamenco	Sonido agua	No	0:17:01 9"	
149	Chorro contra tejado	Primer plano chorro paneo ascendente	Flamenco	Sonido agua	No	0:17:10 1"	
150	Chorro contra arboles	Primer plano chorro árboles detrás	Flamenco	Sonido agua	No	0:17:11 1"	
151	Chorro muy finito que sube	Primer plano de chorro que sube	Flamenco	Sonido agua	No	0:17:12 2"	
152	Chorro muy alto y fino	Primer plano chorro por encima de todo	Flamenco	Sonido agua	No	0:17:14 3"	
153	Arcángel	Contrapicado plano medio	Flamenco	No	No	0:17:17 7"	
154	Rostros niño y hombre	Primer plano niño y hombre	Flamenco	No	No	0:17:24 2"	
155	Arcángel	Primer plano contrapicado	Flamenco	No	No	0:17:26 3"	
156	Plano cielo	Plano General cilo y nubes	No	No	"Aquí la tenéis suspensa..."	0:17:29 5"	
157	Vista casas de Granada	Plano General de la ciudad	No	No	suspensa	0:17:34 5"	
158	Vistas casas y cielo Granada	Plano General de la ciudad y cielo	No	No	suspensa	0:17:39 5"	
159	Estanque con reflejo de la Alhambra	Plano Medio picado agua reflejada arcos	No	No	Estancada	0:17:44 4"	
160	Alhambra y estanque	Plano real de lo que se veía en el anterior reflejado	No	No	Estancada	0:17:48 11"	
161	Canal con agua	Primer plano de un aljibe	No	Sonido agua	No	0:17:59 2"	
162	Inscripciones árabes de un estanque	Primer plano de las inscripciones	No	Sonido agua	Prisionera en el camarín	0:18:01 4"	
163	Estanque enmarcado entre dos columnas	Plano General de estanque y arcos enmarcados	No	Sonido agua	de su cultura	0:18:05 7"	
164	Patio de los leones fuente	P. G, enmarcado entre columnas la fuente	No	Sonido agua	Agua espejo de la vida, subid	0:18:12 13"	
165	Plano detalle fuente	Paneo asecendete con el chorro de la fuente	Taconeo	Sonido agua	subid y subid	0:18:25 8"	
166	Plano detalle fuente con otro fondo	Chorro enmarcado paneo asecendente	Taconeo y palmas	Sonido agua	Subir, subir	0:18:33 6"	
167	Plano General Granada	P. G. Granda con cielo	Taconeo y palmas	Sonido agua	Y Subir	0:18:39 2"	
168	Torre de la Alhambra	P. Medio de una torre	No	Sonido agua	No	0:18:41 4"	
169	Detalle torre	Zoom in arco dentro de una torre	Guitarra	Sonido agua	No	0:18:45 2"	

170	Rostro hombre	Primer plano cara hombre	Guitarra	Sonido agua	No	0:18:47	4"	
171	Chorro de agua bailando	Paneo ascendente y descendente	Flamenco	Sonido agua	Hasta ceder, caer	0:18:51	24"	
172	Rostro hombre sudando	Primer plano cara, paneo ascendente	Flamenco	Sonido agua	Retornar	0:19:15	5"	
173	Detalle agua bosando estanque	Primer plano borde estanque, paneo descendente	Flamenco	Sonido agua	No	0:19:20	4"	
174	Leones con chorro de agua	Plano Detalle y fijo de los leones	Flamenco	Sonido agua	No	0:19:24	16"	
175	Chorro detalle bailando	Reverberación de la imagen del chorro en P.P	Flamenco	Sonido agua	No	0:19:40	20"	
176	Rostro hombre	Primer plano rostro hombre	Flamenco	Sonido agua	No	0:20:00	2"	
177	Paisaje de rocas sol poniéndose	Plano fijo a camara rapida sol pasando, fundido a negro	Flamenco	No	pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Dios	0:20:02	12"	
178	Detalle rostro hombre	Paneo descendente por la cara detalle dientes	No	Sonido gotas	Dios	0:20:14	8"	
179	Chorro en primer plano	Agua congelada va haciendo movimientos	No	Sonido agua distorsionada	No	0:20:22	14"	
180	Rostro niña	Primer plano rostro fijo	No	No	Amor	0:20:36	3"	
181	Cara hombre sin ojos, luego aparecen	Primer plano ojos difuminados luego aparecen	No	No	"Qué ciegas, estando tú	0:20:39	4"	
182	Paisaje de árboles con cielo	Nubes pasando a cámara rápida	Musica FALLA	No	tan abierto	0:20:43	13"	
183	Rostro niña	Primer plano fijo	Musica FALLA	No	No	0:20:56	6"	
184	Paisaje árboles con cielo mismo 182	Nubes pasando a cámara rápida	Musica FALLA	Sonido fin	No	0:21:02	19"	
185	SIN FIN	Letras arabes sobre fondo negro se giran	Musica FALLA	Sonido fin	No	0:21:21	7"	
186						0:21:28		

ANEXO 8.3 Patente Sonido Diafónico

1953

1



Registro

de la

Propiedad Industrial

PATENTES

Certificado de registro



REGISTRO DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL

Patente de *Invencción*

Sin la garantía del Gobierno en cuanto a la novedad, conveniencia, utilidad
e importancia del objeto sobre que recae

El Excmo. Señor Ministro de Industria

Certifica: Que *D. José Val del Omar López*

domiciliado en *Madrid*

ha presentado con fecha *cinco de febrero* de mil novecientos
cuarenta y tres, en el Registro de entrada de *Madrid*
una instancia, documentada en solicitud de Patente de *invención por*
sistema y dispositivo de complemento
sonoro, para las proyecciones cinemato-
gráficas y emisiones de televisión

y por la que declara ser el inventor *el solicitante*

MJ.



Memoria Descriptiva

para
una Patente de Invención
por veinte años en España

a favor de

Don José Val del Omar López
de nacionalidad española

residente en

Madrid, Europa nº 7 (Chamartín)

por:

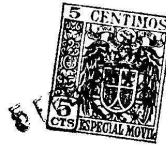
"Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión"

- 1 -



La presente patente de invención se refiere a un sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión, con los cuales se consigne, por la reproducción electroacústica y polifónica obtenida mediante un mínimo de dos canales sonoros, de los cuales uno proporciona un efecto frontal correspondiente a la imagen de la película en el telón o pantalla de la emisora, que el otro, colocado en oposición o contra-campo espacial, proporcione el indicado complemento.

Es decir, que, mientras la reproducción electroacústica y polifónica, correspondiente a uno de los canales sonoros, da lugar al efecto frontal físico acústico de una acción, la reproducción correspondiente al otro canal, en oposición exactamente con la primera, a la espalda del espectador u oyente, persigue encarnar, representar y así excitar la reacción y contrapunto que protagoniza el espíritu y presencia del propio oyente. Por ejemplo: en la aplicación al cinematógrafo, un primer canal sonoro, da lugar a que salga de la pantalla un reflejo acústico de la acción que allí tiene lugar (unos pasos, un ruido de puertas, unas palabras, etc.) mientras que, el segundo canal, permite que, extendido difusamente a nuestras espaldas, pueda existir otro sonido de reflejo de los movimientos inconscientes de los espectadores que nos rodean (respiraciones contenidas, ruido de las butacas, murmullos de aprobación o de repulsa, etc., etc.). Esto es lo que se consigue mediante el sistema a que nos referimos. El dispositivo que hace posible la aplicación del sistema, está esencialmente constituido por un grupo captor de sonidos y órdenes, marcados en la cinta magnética, que puede recoger siata sea



les en una cinta de 1/4 de pulgada de anchura y que está formada por tres captosres magnéticos y cuatro eléctricos. Los primeros exploran tres pistas diferentes de la cinta; dos laterales de 2 mm. y una central de 1 mm; los eléctricos, a su vez, exploran cuatro pistas de 2 mm. cada una, dos en la parte superior de la cinta y dos en la inferior.

Las señales magnéticas son enviadas por la emulsión de óxido ferroso o férrico, extendida a lo largo de toda la cinta; mientras que las señales eléctricas, son enviadas a los correspondientes captosres-contactores por unos trozos de láminas metálicas flexibles y buenas conductoras (por ejemplo, de plata, cobre, estaño, etc.), las cuales van fijadas en la cinta con un adhesivo, y producen, al pasar por los captosres, el cierre de circuitos eléctricos que sirven determinados cometidos.

Con el conjunto o cabezal constituido del modo indicado puede lograrse:

X - Tres sonidos diferentes en la cinta de 1/4 de pulgada. Así permite un máximo rendimiento en cuanto al aprovechamiento de ésta. Por ejemplo: tres conferencias, lecciones o recitales musicales diferentes.

X - Tres sonidos diferentes, que en conexión con los contactores eléctricos, pueden salir cada uno por dos lugares diferentes, estableciendo así un diálogo elemental perifónico. Y éste puede ser entre focos en diagonal, arcos diagonales, o entre un foco y un arco.

- Tres sonidos diferentes y sus órdenes para los ordenados desfiles de dispositivos del sistema Audio Visual.

X - Dos sonidos sincronizados para estereofonía o diafonía y otro diferente.



X - Tres sonidos sincronizados para estereofonía polifónica o diafonía.

X - Dos sonidos sincronizados y sincrónicos con una película de imagen u otra de simple sonido. En este caso la pista central no puede emplearse como portadora de sonidos, ya que la cinta se encuentra perforada y coincidiendo con el centrado y anchura de ésta.

- Dos sonidos sincrónicos y sincronizados con una cinta cinematográfica, sirviendo la tercera pista o central para recoger, a pesar del perforado, una modulación que le permite establecer un control modulado sobre otros mecanismos complementarios del espectáculo cinematográfico o simplemente acústico. Ejemplos: la pista modulada central detectando su señal, puede mover un motor con el que está enlazado una óptica del ángulo variable del proyector. O en un segundo caso, puede controlarse la frecuencia de una corriente alterna y la intensidad de la misma; permitiendo efectos en telones, luminotecnia, aire, calor, etc.

- Dos sonidos sincrónicos y sincronizados con una cinta cinematográfica, la pista de control central más los efectos de los 4 captosres contactores eléctricos, bien para cambios en los efectos perifónicos, luminotécnicos o de conjunto espectacular.

Además, el dispositivo que se reivindica está dotado de un regulador automático de la tensión de la cinta, que a su sencillez une una eficacia y completa adaptación a las necesidades y posibilidades de espacio existentes. Consiste, de un modo general, en una pequeña palanca, de muy poca inercia, que es movida por la propia cinta al salir de la bobina, de modo que autoregula el movimiento de la bobina, por un patín



que fricciona en los labios de ella o la deja en libertad, según conviene. También el dispositivo prevé un embrague que permite la recogida regular de la cinta, aunque el diámetro conque se va arrollando varía continuamente.

El indicado dispositivo autoregulator proporciona las siguientes ventajas:

- La supresión de crestas en la tensión de la cinta, impidiendo roturas.

- La tensión constante de ésta, proporcionándole un desfile regular uniforme.

- La supresión de patines sobre el cabezal, ya que establece de principio una tensión constante, que hace que la cinta desfile siempre adherida a los hierros de los captores.

- La anulación de fluctuaciones, provenientes de la fricción de patines sobre la cinta.

También constituye otro factor esencial y decisivo, en la utilidad del conjunto que se reivindica, el empleo de el original sistema de perforado redondo en cinta plástica de $\frac{1}{4}$ de pulgada, situado en su parte central, con la distancia idéntica a la standard de dientes del cinema de 35 mm.

La cinta plástica se adhiere perfectamente a los hierros captores, desgastando a éstos muy levemente, mientras que las cintas actuales dentadas de nitrato o acetato de celulosa, con soportes mucho más gruesos y rígidos, friccionan peor por su rigidez e intermitencia consiguiente. El perforado redondo es el racional, para esta tracción no intermitente y deslizando con mayor blandura. Con el uso del dentado redondo la cinta se desgasta, creando una cierta elasticidad que le impide saltar en los vértices de los otros perforados, más racionales para la fijación intermitente de imágenes con precisión.



Para mayor claridad concretaremos las características del dispositivo que se reivindica, como complemento indispensable del sistema, con referencia a las adjuntas figuras, que corresponden únicamente a una forma de ejecución preferente del mismo, pero que no tienen carácter alguno limitativo, ya que, los detalles de su presentación y organización, se establecerán en cada caso de acuerdo con lo que se estime pertinente para la aplicación concreta de que se trate y mientras con las modificaciones que así se introduzcan, no se afecte a la esencialidad reivindicada, el dispositivo que se construya estará igualmente comprendido y protegido por el presente registro.

También en las láminas adjuntas se insertan las figuras necesarias para aclarar los conceptos de estereofonía y diafonía que se mencionan en la exposición del sistema.

La fig. 1 representa una vista en perspectiva del conjunto del dispositivo.

La fig. 2 muestra, de modo análogo, la organización del acoplamiento en el caso de lectura sincrónica.

La fig. 3 detalla la vista ampliada del cabezal del dispositivo.

La fig. 4 presenta la proyección en planta del cabezal, vista por la parte superior.

La fig. 5 se refiere al balancín del auto regulador de marcha de la cinta.

La fig. 6 ilustra un pedazo de cinta perforada con dos trazos magnéticos.

La fig. 7 de modo análogo corresponde a la disposición de los trazos cuando la cinta no va perforada.

La fig. 8 presenta el esquema estereofónico actual.

- 6 -



La fig. 9, de modo análogo, se refiere al esquema diafónico correspondiente al caso de dos sonidos de origen diferente uno por cada altavoz.

La fig. 10 se refiere al esquema diafónico del encuentro de dos sonidos diferentes, uno correspondiente a los tres altavoces posteriores y otro al frontal.

Con referencia a dichas figuras y a los números que sobre ellas designan las distintas partes y elementos del dispositivo representado, la descripción del mismo es como sigue:

La caja del dispositivo está formada por un anillo 1 y las chapas frontal y posterior que le cierran, y en que van montados los elementos mecánicos y el equipo electrónico.

Los elementos mecánicos son: (fig. 1) la bobina 2, movida mediante la transmisión de goma 3 por el eje 4 de un motor auxiliar, en el caso de lectura no sincrónica.

Entre esta bobina 1 de recogida y el eje que la arrastra, hay interpuesto un embrague, que permite que la recogida se efectúe de un modo regular, al ir siendo distinto el diámetro con el cual tiene lugar la recogida.

En el otro lado de la caja, va dispuesta loca en su eje la bobina 5, que inicialmente contiene la cinta magnética 6.

La cinta 6, de esa bobina 5, pasa por debajo de la varilla 7, del regulador de tensión y por encima de la 8 fija en la chapa de la caja a la polea 12, de la que a su vez pasa al cabezal.

El regulador de tensión está constituido por la barra 11, que en un extremo lleva la indicada varilla 7 y en el otro el patín 9, y está montada giratoria alrededor del eje 10, fijo en el lateral de la caja.

- 7 -



Con esta disposición, cuando aumenta la tensión de la cinta después de la polea 12, la cinta hace elevar la varilla 7 y el patín 9 deja en libertad a la bobina 5. Si se afloja ocurre lo contrario. La cinta procedente de la polea 12, pasa por encima del arco 19 de baquelita del cabezal, sujeta por los labios 13 y 14 (fig. 4) para a continuación pasar al rodillo de tracción 15 (sin dentado o con él, según sea para servicio sincrónico o no sincrónico). Contra este rodillo 15 presiona el de goma 16, cuando el primero carece de dientes para efectuar la tracción de la cinta; cuya acción complementa, si se cree preciso, el tensor 17, para en todo caso, pasar después la cinta 6 por la polea basculante 18, a la bobina 2.

El cabezal está constituido por su armadura, que viene a ser el indicado arco 19, en el cual van colocados los captadores magnéticos 20 y los captadores eléctricos 21, de los que los primeros tiene por misión recoger las señales marcadas en la cinta magnética y que dan lugar a los sonidos y los segundos reciben la acción de señales colocadas en la cinta.

Estas consisten en pequeños trozos metálicos, adheridos a la cinta, y que en momento oportuno cierran el circuito entre dos bolitas de plata 22, dispuestas en cada uno de esos captadores 21; pudiendo cada uno de los circuitos así cerrados estar destinados al servicio que se desee (cambio de altavoz, telón, etc.).

Los captadores eléctricos 21, destinados a tal fin, pueden ser cuatro, dos por debajo y dos por encima de la cinta.

Los cables 23 conectan los captadores magnéticos a los preamplificadores.

Cuando el dispositivo, en vez de utilizarse, como venimos suponiendo, para emisiones o audiciones polifónicas,

- 8 -



ajenas al cine, se utilice en éste, el arrastre se efectúa moviendo directamente el rodillo 15 de arrastre por un cárdan 24 que le enlaza con el aparato de cine. El volante 25 regulariza el movimiento.

Además el dispositivo dentro de su caja blindada encierra dos pre-amplificadores con sus ecualizadores correspondientes, con sus primeros pasos en montaje antimicrofónico.

Resumiendo, el dispositivo se compone de:

- una envoltura blindada, totalmente metálica, recubierta de una capa de goma que la defiende de microfónismos.

- una tapa de plástico transparente, que proteja la cinta durante su desarrollo y sirva de freno y encaje a las bobinas.

- el regulador automático de tensión de la cinta, constituido por: un balancín, que evita la rotura por crestas de arranque entre el rodillo tractor y la bobina de recogida, y de un patín, que frena la bobina portadora de la cinta fácilmente regulable y reemplazable.

- un rodillo tractor con dientes o dos tangentes sin ellos, según se trate de sincronización de cinta o simple lector de sonidos.

- un rodillo presor, con dispositivo para regular la tensión.

- un volante regulador de la marcha uniforme.

- un embrague de discos, para evitar el desgaste de la tracción de goma del eje de recogida.

- el equipo cabecal captar, que es fácilmente sustituible.

- un cárdan enchufable y flexible de enlace del eje tractor con el proyector cinematográfico.

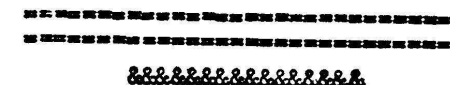
- 9 -



El dispositivo organizado como viene indicándose, además de la originalidad del sistema diafónico y de la novedad de sus organismos fundamentales antes descritos, es de gran utilidad por su poco peso (unos 2 kilos), reducido tamaño (24 x 25 x 8 cm. para las aplicaciones usuales), no obstante lo cual sus bobinas alcanzan 1.200 pies de cinta plástica. Puede enlazarse a todos los proyectores cinematográficos desde los de aficionado de 8 mm. a los utilizados en los espectáculos públicos; y también puede emplearse independientemente con auxilio de un motor de 1/50 caballos.

Finalmente la fig. 8, como se ha indicado, ilustra el principio fundamental de la estereofonía, consistente en la percepción por nuestros dos oídos, colocados en opuesta situación, de un mismo sonido.

La fig. 9 corresponde a la diafonía del contracampo, en que sonidos diferentes son percibidos por el mismo oído. Esta constituye la primera fase de la diafonía; en la segunda o diafonía del encuentro (fig. 10), existen sonidos diferentes en encuentro: uno frontal, documental, objetivo y concreto y otro, correspondiente a los tres altavoces posteriores psíquico, subjetivo y difuso. Trata de dar plástica acústica al enlace entre el oyente y el mundo que le rodea, al encuentro del espectador con el motivo del espectáculo.





N O T A

La presente Patente de Invención comprende las siguientes reivindicaciones:

1.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión, caracterizados porque tal complemento sonoro se logra por la reproducción electroacústica y polifónica conseguida por un mínimo de dos canales sonoros, de los cuales uno proporciona un efecto frontal, correspondiente a la imagen de la película en el telón o pantalla televisora, mientras que el otro, colocado en posición o contracampo espacial, proporciona el indicado complemento.

2.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en el punto anterior, caracterizados porque el dispositivo está constituido por una caja, formada por un anillo y dos chapas que le cierran, en la que van montados los elementos mecánicos y el equipo electrónico, de los que los primeros son una bobina de recogida de la cinta, movida mediante transmisión de goma, por el eje de un motor auxiliar, en el caso de lectura no sincrónica, yendo interpuesto, entre el eje de arrastre y la bobina un embrague, que permite que la recogida se efectúe de un modo regular, no obstante la variación del diámetro conque se va verificando.

3.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en los puntos anteriores, caracterizados porque, al otro lado de la caja, va montada, loca en su eje, la bobina que inicialmente contiene la cinta magnética, pasando ésta por debajo de una varilla del regulador de tensión, y



por encima de otra fija en el lateral de la caja, a una polea de la que a su vez pasa al cabezal.

4.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según las reivindicaciones anteriores, caracterizados porque tal regulador de tensión está constituido por una barra, montada giratoria en un eje fijado en el lateral de la caja, cuya barra lleva en un extremo la indicada varilla, por debajo de la cual pasa la cinta y en el otro un patín que cuando aumenta la tensión de aquella frena la bobina de alimentación.

5.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en los puntos anteriores, caracterizados porque la cinta pasa en el cabezal por encima de un arco de baquelita, que viene a constituir su armadura, y se sujeta en él por labios, colocados a uno y otro lado, para a continuación pasar al rodillo de tracción, provisto de dentado o nó, según se trate de movimiento sincrónico o nó, en cuyo caso contra dicho rodillo presiona otro de goma, de los cuales en todo caso pasa la cinta a una polea basculante y de ella a la bobina de recogida.

6.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en los puntos anteriores, caracterizados porque el cabezal está constituido por el indicado arco o armadura en el cual van colocados tres captadores magnéticos, destinados a recoger las señales que lleva la cinta magnética, para dar lugar a los sonidos, y cuatro captadores eléctricos, dos por debajo y dos por encima, que reciben la acción de señales colocadas en la cinta y consistentes en trozos metálicos, buenos conductores de la corriente, unidos a ella por adhesivos, que en momento oportuno cierran en cada captor el

- 12 -



circuito, entre dos bolas de plata impulsadas hacia el exterior por los correspondientes muelles, con tornillos de regulación.

7.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en los puntos anteriores, caracterizados por que cuando el dispositivo se utilice con el cine, el arrastre de la cinta se efectúe moviendo directamente el rodillo de tal nombre por un cárdan, que le enlaza con el aparato de cine, existiendo en tal caso un volante que regulariza el movimiento.

8.- Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión.

Según se describe y reivindica en la presente memoria descriptiva y se ilustra con los planos reglamentarios que a la misma se acompañan.

Consta esta memoria de varias hojas foliadas y escritas a máquina por una sola de sus caras.

Madrid, a 5 de Febrero de 1953.

GUILLERMO ROEB

1

ACLARACIONES a la patente establecida el 5 de Febrero de 1953, bajo el título de "Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión", registrada con el n.º número 207589.

Al conjunto de la nota final de reivindicaciones conviene extender otras ya contenidas textualmente en dicha patente y son las siguientes:

Copia del texto de la patente.

Pág. 1 - renglón 27.

"El dispositivo que hace posible la aplicación del sistema, está esencialmente constituido por un grupo captor de sonidos y órdenes, marcados en la cinta magnética, que puede recoger siete señales en una cinta de $\frac{1}{4}$ de pulgada de anchura y que está formada por tres captosres magnéticos y cuatro eléctricos. Los primeros exploran tres pistas diferentes de la cinta: dos laterales de 2 mm. y una central de 1 mm; Los eléctricos, a su vez, exploran 4 pistas".

ACLARACION - El conjunto de cabezales está montado en un arco de plástico resistente a la fricción de la cinta, y de gran radio, por donde la cinta pasa friccionándolo en su conjunto y se adhiere a los cabezales magnéticos sin necesidad de patines, según está dibujado en la fig. 3, pudiéndose poner en línea los tres cabezales magnéticos con preferencia en el lugar de ataque del cabezal marcado por el núm. 20.

Pág. 4 - renglón 16.

"También constituye otro factor esencial y decisivo, en la utilidad del conjunto que se reivindica, el empleo del original sistema de perforado redondo en cinta plástica de $\frac{1}{4}$ de pulgada, situado en su parte central, con la distancia idéntica a la standard de dientes del cinema de 35 m/m."

ACLARACION - Los dientes redondos tienen forma de medias esferas, y una distancia entre ellos idéntica a la establecida en el perforado de la cinta cinematográfica standard de 35 m/m. La cinta perforada es de soporte plástico resistente, standard en radiodifusión.

Páginas del texto: 1-29; 2-1; 2-18; 4-16.

ACLARACION - El sistema y dispositivo de complemento sonoro, según lo reivindicado en los puntos anteriores, emplea una cinta magnética de $\frac{1}{4}$ de pulgada con soporte plástico standard de radiodifusión y perforación central redonda, con una distancia entre centros de perforaciones igual al standard 35 m/m. de cine.

Algunas aclaraciones que dan actualidad a esta patente.

La mala adhesión a los cabezales de las cintas magnéticas sobre soportes de nitrato y acetato, mucho más rígidos, y que son los que en la actualidad utilizan perforaciones, y el progreso en la resistencia de los soportes plásticos en las cintas magnéticas para radiodifusión - su gran resistencia al desgarrar - hacen posible el empleo práctico del perforado en estas, con fines de sincronismo mecánico.

El diente redondo con forma de media esfera es el más indicado para una tracción no intermitente y sí regular y uniforme del material elástico.

El desgaste y deformación de la cinta plástica está orientado a una deformación elástica en figura de embudo en dirección opuesta al plano de la emulsión magnética.

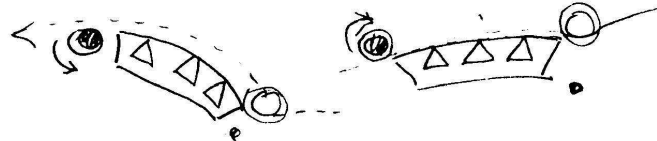
El dispositivo que se reivindica está orientado a una serie de servicios; siendo los más importantes:

La estereofonía por tres canales.

La diafonía, sincrónica con imágenes, de dos sonidos multiplicados por circuitos automáticos de salidas.

2

- El modelo "DIAFONO 54" puede servir a la producción y distribución de películas 35 y 16 m/m.
- Los nuevos soportes permiten el perforado redondo de cintas.
- El cabezal puede desplazarse para que el rodillo pueda andar en dos direcciones provenientes de los ejes de los proyectores.



- El aparato es estereofónico de tres cabezales y binaural sincrónico.
- Puede marchar vertical u horizontalmente.
- El problema del desgaste de la cinta perforada:

Esta puede formar embudos con el tiempo pero que en realidad no afectan a su uso, siempre que la cara emulsionada quede en el lado contrario de esta deformación saliente.

- En televisión tiene un gran provenir el binaural sincrónico sobre cinta de $\frac{1}{4}$ de pulgada, para explicaciones auxiliares y diafonía binaural.
- El perforado debe de ser redondo y los dientes de medias esferas y también ojivales.

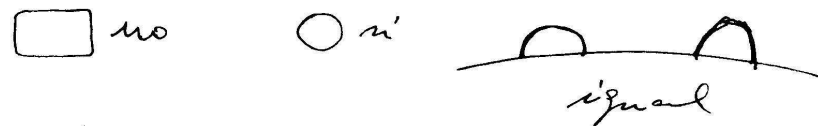
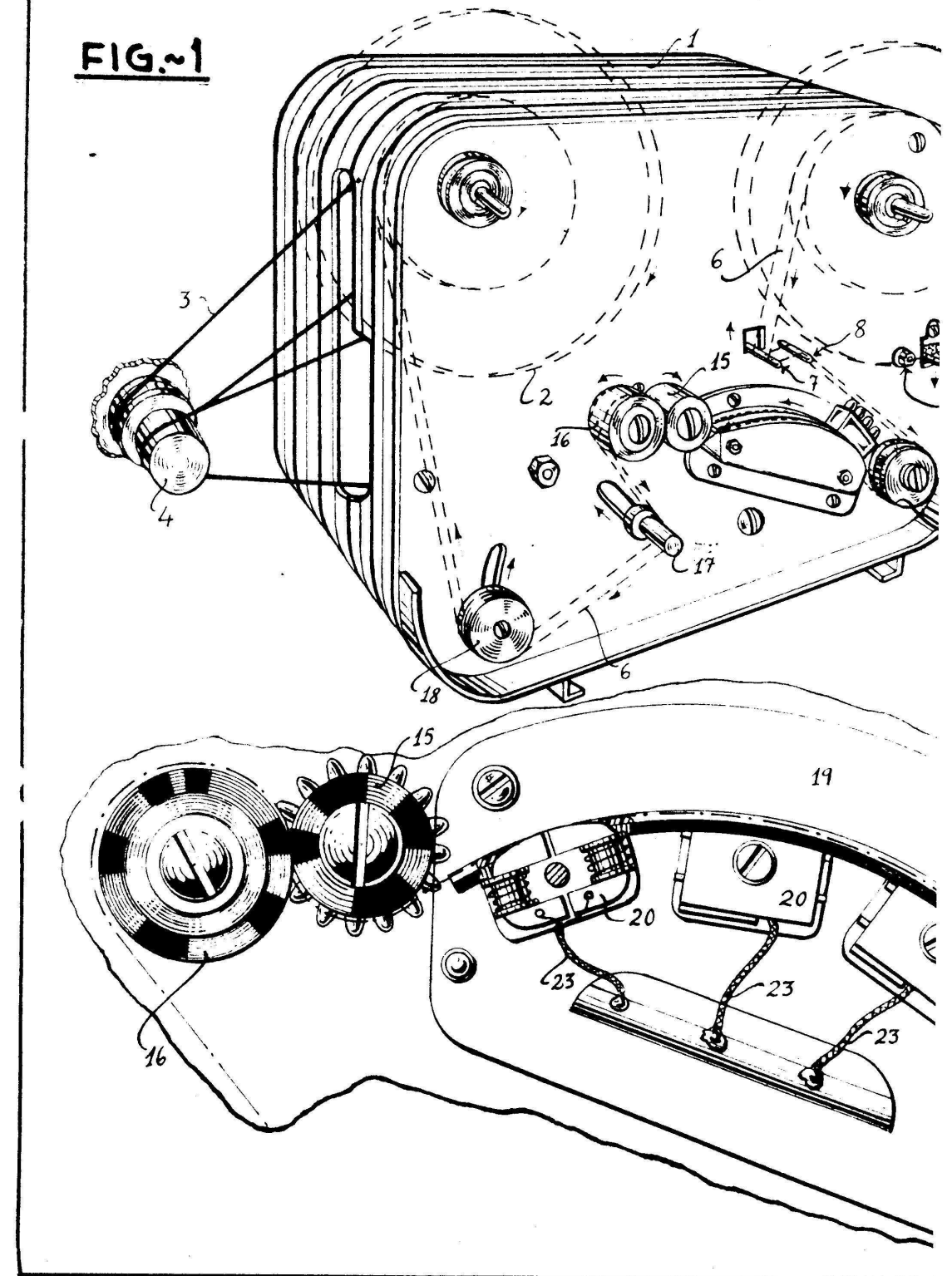
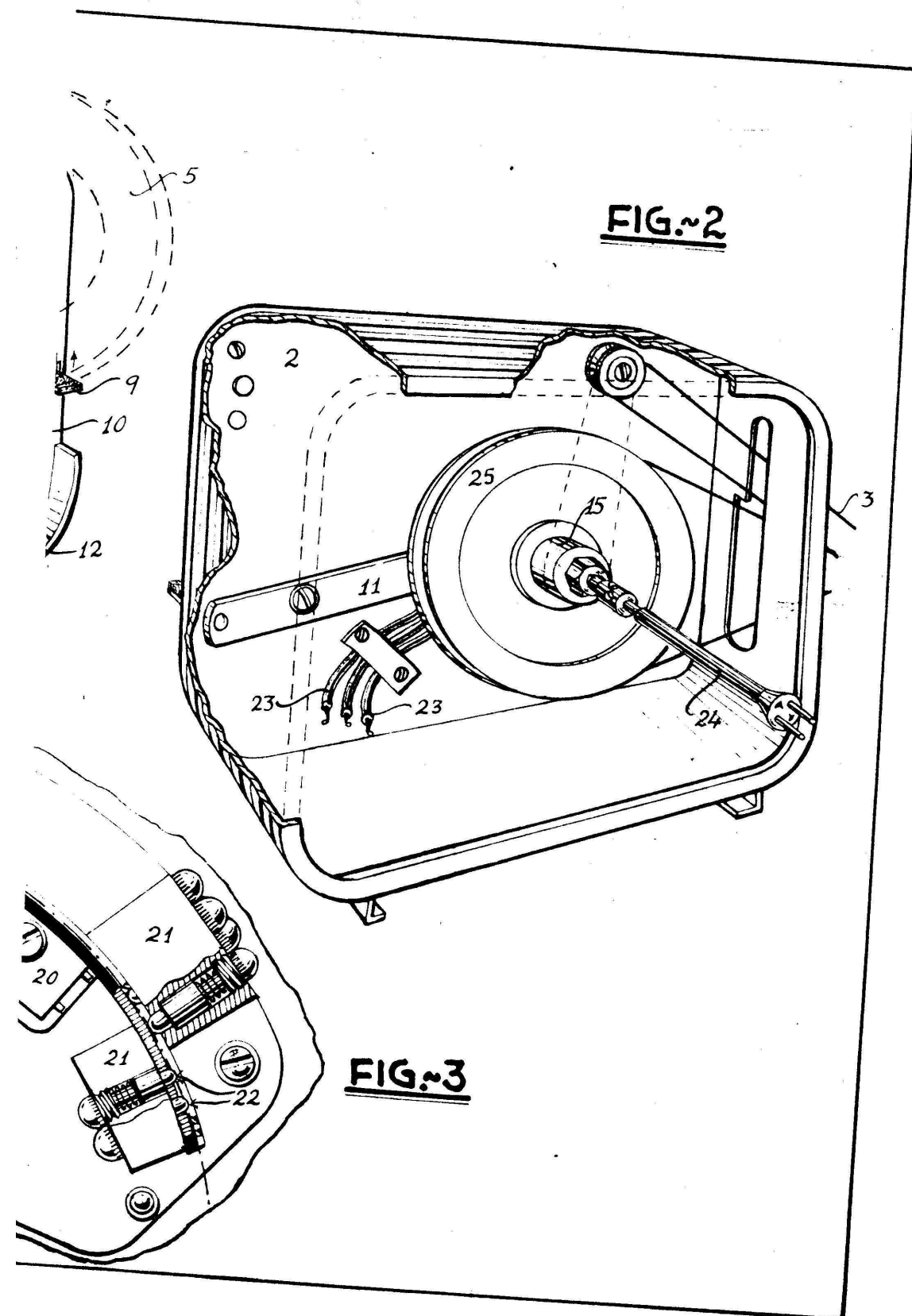


FIG.~1





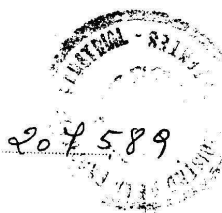
Y habiéndose cumplido con lo que previene sobre el particular el Estatuto de Propiedad Industrial de 26 de julio de 1929, se expide a favor de dicho solicitante, la presente Patente de invención que le asegure en la Península, islas adyacentes, posesiones, colonias y Protectorado españoles por el término de 20 años, contados desde la fecha del presente Título y sin perjuicio de tercero, el derecho a la explotación exclusiva de la mencionada industria en la forma descrita en la memoria unida a esta Patente y con arreglo a lo establecido en el art. 45 de dicho Estatuto.

De esta Patente se tomará razón en el Registro de la Propiedad Industrial del Ministerio del ramo, y se previene que caducará y no tendrá valor alguno si el concesionario no satisface en dicho Registro y en la forma que previenen los arts. 111 y 112, el importe de las cuotas anuales que establece el art. 340 y no acredita ante el mismo Registro, en el plazo improrrogable de tres años, contados desde esta fecha y del modo que señala el art. 84, que ha puesto en práctica en territorio español el objeto de la Patente, estableciendo una nueva industria en el país.

Madrid, diecinueve de febrero de mil novecientos cincuenta y tres.



Tomada razón en el libro 500, folio , núm. 204589



Estatuto de 26 de julio de 1929.

D E R E C H O S

El poseedor de una patente tiene derecho a la explotación exclusiva de ella por el período de tiempo que se determina en este Certificado de Registro, y puede perseguir civil y criminalmente a los que lesionen sus derechos y que se determinan en el título noveno del Estatuto.

O B L I G A C I O N E S

El propietario de la Patente objeto de este Certificado de Registro deberá abonar en papel de pagos al Estado, y antes de terminar en cada año el mes de la fecha en que se concedió la Patente, o bien dentro de los tres meses siguientes, mediante un recargo de 12, 24 y 36 pesetas respectivamente, las cuotas anuales que se determinan en el art. 340 del Estatuto y acreditar, en la forma que se determina en el título 2.º, capítulo 5.º y siguientes, la explotación de la Patente en el término de tres años, contados desde la fecha de concesión.

Patente española de invención
concedida el 1º-diciembre
de 1944
a favor de don José Val del Omar

Número 156739

Diáfono

Principales efectos originales acústicos que
con el Diáfono pueden obtenerse

1 - Cambio de la acústica en las salas de
audición. Lo que pasando el tiempo
se ha llamado ambifonia. Para ello
el segundo canal se equaliza se desplaza
& modifica tratando de beneficiar el
sonido fundamental en el ambiente.

2 - "Provocación de un estado de espíritu
frente a la audición sonora principal.
En este caso el segundo canal sirve
como conducto de una serie de ruidos,
palabras o sonidos que penetrando insen-
siblemente en la conciencia del espectador
le predisponen a la simpatía o antipatía
hacia la representación del sonido
principal.

Este resorte del ambiente contagioso de la audición puede variar entre la resonancia musical técnicamente construida y el ruido de movimientos inconscientes, operantes como reflejos del estado de opinión de la mayoría del público, que llegando al individuo inconscientemente le deciden a tomar partido. Se puede afirmar que con tal mecanismo se puede llegar a esperar un rendimiento monstruoso de "claque" automáticos." (1)

(1) U.S.A. con su sufixo electrónico insertado en el ruido monaural no ha hecho otra cosa que operar en ese extremo monstruoso y lamentable.

Al cambio, el talento del realizador del programa televisivo "Uno Dos Tres", ha conseguido el milagro de una comprimida, pero perfecta, interpretación.

3 Nueva técnica musical periformica que aprovecha las grandes ventajas del volumen y desplazamiento imaginario de los focos sonoros en sus construcciones, para aprisionar al espectador entre puentes de sus melodías, ajustando la instrumentación a las posibilidades de la reproducción. Lo es solo posible con el empleo de dos canales sonoros. (1)

(1) Mi experiencia extendida a seis y ocho canales, me ha demostrado que lo fundamental reside en el salto del monaural al binaural - en sacar a palpar el foco sonoro hasta ahora solitario y comprimido. He hecho conferas a soviético del timopansama con 3 canales y al italiano del primer cinerama 6 canales, en un Congreso, que lo importantes son fronte y fondo de sal.

4º Nuevo paso vitalizador de la espectación
creada con la reproducción acústica.
de vibración del foco sonoro.

Considerando todos los mecanismos especta-
culares optico-acústicos, encaminados a
la introducción mas completa del espectador
en los ambientes imaginarios que se le
provocan, siendo un defecto en el cine
el marco de la pantalla, donde está el
límite entre realidad y ficción, se hace
necesario sacar del juicio del ventriloco
altavoz actual aquellos sonidos que no son
unilaterales y monocordes.

Vivimos en un mundo donde todo ludae.
Debemos vibrar entre los polos sonoros de
el diálogo. ^{introducidos} Sistema de gran porvenir; ya
que en esta vibración espacial se
incorpora la dramática esencia de la vida.

ANEXO 8.4 Presupuesto Aguaespejo Granadino



MINISTERIOS DE INDUSTRIA Y DE COMERCIO

SERVICIO DE ORDENACION ECONOMICA DE LA CINEMATOGRAFIA

TITULO "LA GRAN SIGUIRIYA" (Aguaespejo Granadino).

Coste { Productora: Ptas. 214.481'50
Valorado por el S. O. E. C. » 195.686,-- (Con 10 copias)

Productora: STUDIO FILMS

Domicilio: Alcalá, 68.

Color o blanco y negro: Blanco y negro.

Director: JOSÉ VAL DEL OMAR.

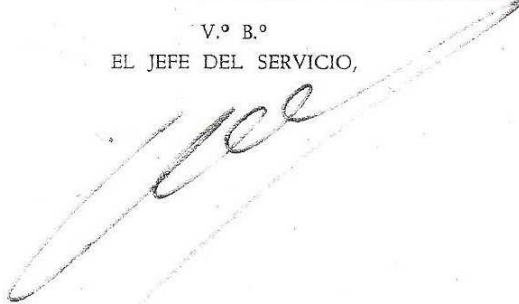
Estudios: VAL DEL OMAR - Europa, 9.- Chamartín.

	PRODUCTORA Número	S. O. E. C. Número	OBSERVACIONES
Planos del guión			
" montados en la copia standard			
Total de días de rodaje			
Días de rodaje en plató			
" " " exteriores electrificados de Estudios			
" " " exteriores de campo			
" " " decorados naturales			
.....			
.....			
.....			

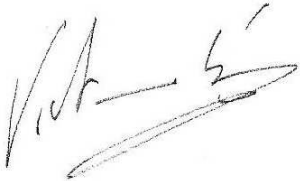
18

C A P I T U L O S	PRODUCTORA	S. O. E. C.	OBSERVACIONES
I. Letra y música	15.200,--	15.200,--	
II. Personal artístico	3.050,--	3.050,--	
III. Personal técnico	15.000,--	12.000,--	
IV. Escenografía	- - -	- - -	
V. Estudios	61.000,--	61.000,--	
VI. Exteriores	6.500,--	6.500,--	
VII. Película virgen	94.564,--	83.656,--	
VIII. Laboratorios	13.195,--	10.185,--	
IX. Títulos e insertos	800,--	800,--	
X. Seguros e impuestos	2.992,50	1.095,--	
XI. Gastos generales	2.200,--	2.200,--	
TOTALES	214.431,50	195.686,--	

V.º B.º
EL JEFE DEL SERVICIO,



EL JEFE DE LA SECCION DE INDUSTRIA,



Título: La Gran Siguiriya
 Subtítulo: Aguaespejo Granadino
 Coste: 180,059 pesetas.
 Productora: ~~José Val del Omar~~
 Domicilio: Madrid, Chamartín, Europa 9.
 Imagen: acromática, sonido estéreo-diafónico magnético
 Director: José Val del Omar
 Estudios: Laboratorio Experimental de Electro-acústica.
 Planos del guión: 150
 Planos montados en copia standard: 160
 Días de rodaje: aproximadamente 250
 Imagen y sonido en exteriores y laboratorio.
 Luz natural con efectos especiales
 Registro sonoro 1951 en Granada
 Registro sonoro 1952 en Granada
 Registro de imagen 1953 en Granada
 Elaboración y registro estéreo-diafónico 1954 en Madrid
 Efectos especiales de imagen: lente de agua, polarizadores sincrónicos y automatismos en tomavistas para síntesis, 1953-54.
 Efectos especiales de sonido: 1951-54.

CAPITULO I - LETRA Y MUSICA

Guión literario: José Val del Omar.	5,000	Ptas.
Mecanografía	200	"
Música: Coordinación de cantos populares y efectos de ruidos, sonidos, ecos, reverberaciones, desplazamientos tonales, desplazamientos diafónicos y dirección fonética general	10,000	"
Total	15,200	Ptas.

CAPITULO II - PERSONAL ARTISTICO

Srta Chon	500.-	Ptas.
Sr. Juan Gomez Leal	600.-	
Sr. Julián Goya	150.-	
" Pepe Albaicín	500.-	
Guitarra	400.-	
Bandurria	400.-	
Narrador T. Martínez	500.-	

TOTAL	3,050.-	Ptas.
--------------	----------------	--------------

CAPITULO III - PERSONAL TECNICO

Dirección	5,000.-
Cámara	5,000.-
Montaje	2,000.-

TOTAL	12,000.-
--------------	-----------------

CAPITULO V - ESTUDIOS

Cámaras de imagen

Cámara de sonido magnético estéreo-diafónico: Construida expresamente, autónoma en exteriores, (cargando a la cinta sólo el 20% de su costo total con tres años de empleo)	10,000.-
--	----------

Efectos especiales de imagen: Aparatos de polarizadores sincrónicos, lente de agua para modulación astigmática y sistema electrónico para disparo lento y síntesis, espejos variables.	20,000.-
--	----------

Laboratorio de sonido: Empleo del mezclador de 9 canales estéreo-diafónico en unas 200 jornadas a razón de 150 ptas.	30,000.-
--	----------

Repicado a 600 metros fotográficos	1,000.-
------------------------------------	---------

TOTAL	61,000.-
--------------	-----------------

CAPITULO VI - EXTERIORES

Cuatro viajes de Madrid a Granada de ida y vuelta.
Primero para localización en 1950, segundo en 1951
para registro sonoro, tercero en 1952 para registro
sonoro, cuarto para registro de imagen, 1953; 2 per
sonas en automóvil 4,000.- Ptas.

Hospedajes: Dos personas con un total de 50 días
en Granada 2,500.-
Total 6,500.-

CAPITULO VII - PELICULA VIRGEN

Negativo

de imagen 1,200 mts. a 8.07 pts. m. 9,684.-
de sonido 300 " 3.67 " " 1,101.-
duplicating 300 " 8.07 " " 2,421.-
magnética 20,000 " 2.00 " " 40,000.-

Positivo

Imagen 1,200 " 3.58 " " 4,296.-
Sonido -----
Lavender 300 " 3.58 " " 1,074.-
Primera copia
magnética 600 " 6.00 " " 3,600.-
Primera copia
fotográfica 600 " 3.58 " " 2,148.-

Total 64,324.- Ptas.

30.240

94.564

CAPITULO VIII - LABORATORIO.

Revelado

Imagen 1,200 mts. a 0.90 pts. m. 1,080.-
Sonido 300 " 0.60 " " 180.-

Duplicating 300 mts. a 1.50 pts. m. 450.- Ptas.
Positivada
Imagen 1,200 mts. a 1.00 pts. m. 1,200.-
Sonido -----
Lavender 300 " 1.25 " " 375.-
Primera copia
sin sonido 600 " 1.25 " " 750.-
fotográfico
Primera copia
sonido foto- 600 " 1.25 " " 750.-
gráfico
4 copias 2,400 " 1.00 " " 2,400.-
Total 7,185.-

CAPÍTULO IX - TITULOS.

Títulos rotulados rodaje 8 ~~ata~~ a 100 pts. 800.- Ptas.

CAPITULOS

I 15,200.- Ptas.
II 3,050.-
III 12,000.-
V 61,000.-
VI 6,500.-
VII 64,324.-
VIII 7,185.-
IX 800.-

TOTAL 170,059.- Pesetas.

170.059

15.200
3.050
15.000
33.250
2.992,50
8.400
2.400
6.000
13185
14
600
8.400
3.6
504
252
30.240

8.5 Documentos que nos acercan a la interpretación de Aguaespejo Granadino

A continuación se reproducen algunos documentos

que constituyeron parte de la memoria explicativa del

proyecto, misivas y otros escritos para los Ministerios

correspondientes

Madrid, 30 de Enero de 1956.

Ilustrísimo Sr. Director General del Cine en España.
Ministerio de Información y Turismo.
MADRID.

Querido amigo mío:

Puede Vd. dedicar 2 minutos a leer una última y desesperada carta del hombre que ha quemado su vida por creer en un cine nuestro?

Pronto hará un año que traté de acercarme a Vd. con cierta esperanza de ser comprendido por estar próximo a su edad, paisaje y culturas.

En mis manos, las credenciales de una conducta recta y fiel conmigo mismo y también patentes de invención, aparatos logrados y la realidad de éxitos internacionales.

Sus muchas preocupaciones impidieron que yo en todo el año hablara con Vd. más de un minuto. El día que visionó mi cinta en la sala de NoDo. me ví privado de explicar el verdadero sentido de su esencia religiosa y de su transcendental técnica.

La Providencia quiso que nuestro "duende" o eje filosófico de la Cultura del Agua que baila en el Patio de los Leones, la ilusión de subir y la realidad de desmadejarse, eje fiel a nuestro cielo e incorruptible ante los alagos de cualquiera de los dos bandos que hoy queman el aire entrenándose para una trágica partida de ajedrez tele-dirigida, se le obligara al naufragio en un amoral Sexto Continente en tecnicolor.

A nuestro "duende" lo pusieron de telonera aquella tarde y he pensado que las imágenes consiguientes a 30 rollos borrarían la ya inicial pobre impresión de esta cinta de la que la plana mayor de UNESCO en el campo cine-televisión ha dicho con unanimidad que "será un clásico del cinema antes de que pasen cinco años".

Desde que vine de asistir en calidad de invitado especial al último congreso internacional de nuevos medios técnicos de registro y reproducción cinematográfica, en Torino, deseé transmitir especialmente a Vd. y luego a los hombres de la industria española mi documentación y mis convicciones. Esperé dos meses la ocasión que se me ofreció de hablar en el Instituto de Cine, instrumento de progreso cinematográfico removido políticamente por Vd. y con la Dirección inmediata de la Secretaría General, y cuando llegó el día y mi informe estaba dirigido a manifestar el valor de la nueva técnica como instrumento inmediato defensor de una opinión pública nacional e histórica, no tuve presidencia de ninguna clase que recogiera mi documentado mensaje dirigido a esclarecer la solución (en el campo del cine) del principal y gravísimo problema que hoy tienen planteados todos los medios de in-

TECNICA DIAFONICA

El sistema "DIAFONO" fué registrado por mí en España en 1944. El primer aparato fué construido en 1943. El Diáfono magnético en 1948. El primer equipo sonoro sincrónico de 6 pistas fué construido por mí en 1949, 3 años antes de que hiciera su aparición el Cinerama, primer sistema estereofónico magnético para el cine norteamericano.

El sistema diafónico actual sincrónico, sobre patente de 1953, me ha sido copiado en 1954 por la R.G.A. de Camdem, EE.UU. (dispongo de la documentación aclaratoria) y ha sido propuesto standard en el Congreso de Filadelfia de 1954 y en el de Estocolmo, en Julio de 1955, y por mí en el de Torino en Octubre del mismo año.

Los Estados Unidos e Italia, y allí concretamente en los estudios de Fono-Roma y Titanus emplean esta cinta como registro base para luego transcribirla a los soportes con imagen; en cambio en España nadie se ha preocupado de esta fórmula española.

Lo verdaderamente interesante del sistema diafónico es la demostración de que tanto el Cinerama con sus 7 canales como el Cinemascope con 4, no aportan nada nuevo. El autor ha empleado hasta 8 canales de reproducción en un ensayo de Auto Sacramental registrado en 1951 y sacó la experiencia de que lo importante no es la estereofonía ni la polifonía, y sí la diafonía de dos sonidos en choque plástico. El sonido del espectáculo que nos viene por la ventana luminosa, y por otra parte las voces y los gritos de los espectadores en los cuales este sonido resuena. Es el encuentro del espectáculo con el espectador. Junto al sonido que nos divierte y extravierte, otro sonido compensador que nos concentra y nos ensimisma.

El espectador se encuentra entre el pasado a su espalda y el futuro en su frente. El canal a su espalda, en transmisión subconsciente constituye un gran conducto de formación de opinión pública.

La versión fotoeléctrica comprimida y aplastada que ustedes van a escuchar hoy, es, por su falta de valores brillantes, una contundente demostración de la auténtica aportación importante del nuevo procedimiento condenado a no ser en manos españolas.

POÉTICA DEL TEMA.

La línea que sigue es muy sencilla: El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar... "Agua oculta que llora" (Antonio Machado), "Pájaros sin alas perdidos entre hierbas" (García Lorca, "Gargoteante y triste gemido" (Francisco Villaespesa).

Pero no ven la ascensión. La Ascensión es sólo cosa de bienaventurados. Yo he pretendido con mi cinta "Aguaespejo Granadino" transmitir el aplomado mensaje de la ascensión. El brote generoso de la leche la hierba y el agua.

Esta película responde a una posición metamística, una posición teresiana del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos. Es un rabioso realismo del que se entierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad. Una conciencia de palpitación en este valle de las diferencias donde ha de desvivirse el hombre para alcanzar la Unidad deseada.

El eje de la cámara está sometido a la triple distensión del granadino: Hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes. Los gritos de Manuel de Falla y de García Lorca son exponentes de las dos primeras; la tercera está representada por el "todo para todos" del Catedrático de Derecho Canónico de la Universidad granadina, el Padre Andrés Manjón, fundador de las escuelas del Ave María. Esta posición centrífuga queda plasmada en la película en aquel título que él dejó impreso en la clase de matemáticas: "El que más dé, más tiene".

La cinta en su conjunto hace plástica la gran siguiiriya de la vida, que bailan las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo.

El agua del surtidor, con su ilusión de subir y su realidad de caer, constituye el gran espejo de la vida del hombre.

- 2 -

Como peces en estanque, o como girasoles en el monte, así están sujetas las criaturas en la palma de la mano del destino. Sumergidas en un ser que palpita, bailan y sueñan. Un pleno misterio las envuelve. La noche las lleva a los verdes estanques, donde se entierra la luna; El día al azul, como surtidores que aspiran a nubes, como nubes que se entregan a la luz. En el valle de las diferencias donde se acuna el río de la vida, las piedras y el agua cantan y dos culturas se entredevoran alumbrando. Es el misterio del brote generoso de la leche, la hierba y el agua. Un arcángel marca la sigui-ri-ya a todos los surtidores que aspiran a nubes.

La fuente es la ilusión de subir y la realidad de caer. Es el gran agua-espejo de nuestra vida.

Estoy cansado de aquel cine en el que las criaturas se mueven como gusanitos y la gran palpitación en donde estamos sumergidos no se aprecia por ninguna parte.

Es el granadino un vital producto de dos sangres y de dos culturas donde una religiosidad por partida doble le hace, más de una vez, mirar sobre el tiempo.

Esta cinta no está hecha para que la entiendan, floreció para que la sientan. No es razonable, es ardiente

Dejad, pues, que suba esta ristra de gritos desde las malas entrañas hasta las estrellas. La ensarté para contagiar conciencia del baile de nuestra vida: SIGUIRIYA, como el agua de las fuentes de mi tierra.

El gran Pontífice Pontonero Pío XII, el año 52 dirigiéndose a los artistas nos dijo:

"La función de cualquier arte consiste en efecto en romper el recinto angosto y angustioso en que se haya el hombre y abrir su espíritu."

"Buscar a Dios aquí abajo en la naturaleza y en el hombre, pero en primer término dentro de vosotros mismos."

"Acercar los unos a los otros; vosotros a quienes ha sido dado hablar un lenguaje que todos pueden entender."

El hombre ya no cree en lo que se le dice, solo cree en lo que está viendo, y mejor en lo que está palpando.

En el principio fué el verbo y puede que en el fin sea el verbo también, pero pasamos por un mundo palpable donde nuestro sueño es táctil.

La palabra, esencia misma de la cosa, ha sido prostituida por los hombres. A nosotros concretamente se nos acabó con su pureza nuestro imperio.

Los pueblos que hoy mandan tienen por principio la acción y no el verbo. Y la Castilla de las paraulas en Cristiano, qué hace? Ante la Carrera desenfundada de real perversión de nuestro lenguaje popular?

Hemos roto el divino espejo de la verdad y tenemos que acudir a la percepción del movimiento inconsciente como humano espejo de la verdad.

El fonema y el cinema disponen de ese espejo y el reportaje en televisión lo utiliza plenamente.

Para nuestro Adolfo Muñoz Alonso (repitó más palabras pronunciadas en el Primer Congreso Inter-Ibero-Americano de Educación) "El saber no es nada, el amar lo es todo".

Yo, señores, en esta época deportiva de traspasar fronteras: barreras del sonido, de la luz en los hornos atómicos,.... contagiado, he querido traspasar la barrera de la fé; de la creencia hacia la creación. Me acompaña la oración de Paul Claudel que yo he hecho mía: "Dios mío, dame valor para aceptar aquellas cosas que yo no puedo cambiar. Dios mío, dame fuerzas para modificar aquellas susceptibles de cambio. Y sobre todo, la sabiduría necesaria para distinguir unas de otras."

El hombre, visto por el cine a relenti, anda desnivelando su cuerpo hace adelante y luego echando el pie, o sea, creyendo en una futura posición, en una conquista espacial y luego poniendo la planta de su pie sobre la tierra. Así ando yo; y andando he hecho esta película que es un corto ensayo audio-visual de plástica lírica.

Acerca de cómo se entendió en la UNESCO en Tánger

FRANCISCO VILLAREJO DE LOS CAMPOS

EL FISCAL DE LA JURISDICCIÓN INTERNACIONAL

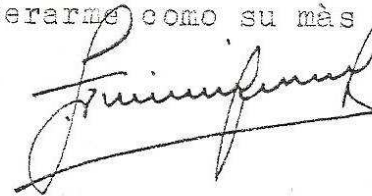
TÁNGER, 16 de Enero 1956.

Sr. D. José Val del Omar
Madrid

Mi distinguido amigo : Ruégole me perdone el retraso con que contesto a la suya debido a que he estado unos días de vacaciones en España y a mi regreso me he encontrado con ella.

Me complace en manifestarle por escrito aparte de haberlo hecho de palabra el entusiasmo que me produjo su cinta lírica de Granada en la última reunión de la U.N.E.S.C.O. y en la que indiscutiblemente fue la aportación más moderna y de más valor artístico que se exhibió públicamente. Ya sabe que soy Presidente de "Arte Español" en esta y como Presidente de esta entidad cultural me sentí orgulloso de que los comentarios fueran unánimes en este sentido en un certamen internacional de la envergadura del celebrado.

Ya sabe me tiene a su disposición y aprovecho la ocasión para reiterarme como su más afectuoso amigo que cordialmente
e.s.m.



ANEXO 8.6 Principales figuras retóricas

PRINCIPALES FIGURAS RETÓRICAS

A continuación se expone un listado de las principales figuras retóricas seleccionadas atendiendo a diferentes criterios. Se ha tenido así en cuenta la selección del catedrático Francisco García García, el diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin, el manual de retórica de Bice Mortara Garavelli, así como Jaques Durand y el Grupo μ . Dado que las figuras retóricas fueron originalmente definidas a partir del estudio del ámbito de la literatura Las figuras seleccionadas son aquellas que mejor se corresponden con el lenguaje visual que nos compete.

El listado de figuras que vamos a analizar se concentran en cuatro grandes grupos: figuras de adición, figuras de supresión, figuras de sustitución y figuras de intercambio o permutación.

1. Figuras de Adición.

– 1.1. Acumulación

La figura de acumulación aparece cuando a un mensaje se le añaden elementos distintos. Podemos tener acumulación por cantidad y también acumulación por desorden.

Puede quedar ejemplificado en el siguiente eslogan publicitario: Podemos encontrar un ejemplo en publicidad: El aceite de oliva, calidad, economía, salud y sabor.

– 1.2 Adinaton

Se denomina Adinaton cuando aparece una figura que consiste en una hipérbole en forma de paradoja. Dicha figura ensalza un hecho imposible.

“Te amaré hasta que el océano

Lo plieguen y lo pongan a secar”

(W.H. Auden)

–1.3 Aliteración:

Se denomina aliteración a la figura que asoma cuando se produce la repetición de un mismo sonido, de una ~~la~~ misma imagen, de un ritmo. La aliteración pone en relación las mismas imágenes, los mismos sonidos, el mismo ritmo. Pero también los que aún no siendo iguales, tienen una identidad parecida. También puede ser ~~es~~ una repetición interna de una idea o una figura

sonora o visual.

Ejemplo literario: bajo el ala ~~a~~leve del leve abanico.

Ejemplo de Publicidad: Ford Fiesta fuerte. Felices Fiestas, ford Fiesta.

–1.4 Amplificación:

Figura que consiste en acentuar algunos núcleos temáticos a través de la enumeración intensiva.

Ejemplo Literario: "¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción..." Calderón de la Barca

–1.5 Anadiplosis:

En la anadiplosis La primera parte del mensaje termina con una palabra o una imagen, que resulta ser la misma con la que empieza la segunda parte siguiendo pues el esquema siguiente: ABCD/DEFG.

Ejemplo literario: La plaza tiene una torre, la torre tiene un balcón, el balcón tiene una dama, la dama una blanca flor Ha pasado un caballero –¡quién sabe por qué pasó!– y se ha llevado la plaza, con su torre y su balcón, con su balcón y su dama, su dama y su blanca flor. Autor: Antonio Machado

–1.6 Anáfora

Anáfora se denomina a la repetición de palabras o expresiones al principio de varias frases o versos consecutivos.

Se trata de un recurso muy utilizado en el lenguaje cinematográfico (una secuencia termina con una puerta que se cierra y la siguiente comienza con una puerta que se abre).

–1.7 Antanaclasses

Se produce una antanaclasses Cuando se repiten dos palabras con dos significados diferentes. Pone ~~el~~ en valor el uso polisémico de algunas palabras:

Ejemplo literario : “*No siempre es rosa la rosa*”.

–1.8 Antítesis

Figura que Consiste en contraponer una idea a otra.

Ejemplo literario: ayer naciste, morirás mañana.
Góngora

Ejemplo Publicitario: Vestimos los pies usando la cabeza.

–1.9 Antonimia

Se produce al utilizar Dos palabras semánticamente opuestas.

Ejemplos: Bueno, malo. Blanco, negro

–1.10 Concatenación

La concatenación Expresa continuidad a raíz de la repetición de una serie.

Ejemplo literario: “Todo pasa, todo queda/pero lo nuestro es pasar/ pasar haciendo caminos/caminos sobra la mar” (A. Manchado)

–1.11 Epanalepsis:

Se trata de la Repetición de una palabra o expresión al principio y al final de una misma frase.

Ejemplo literario: “crece su furia y la tormenta crece”
(Valbuena)

–1.12 Epanadiplosis:

Esta figura aparece cuando en una oración secuencia La Primera parte comienza con el elemento con el que termina la segunda.

Sigue por tanto El esquema siguiente : ABCD/EFGA.

Ejemplo literario: Mono vestido de seda nunca deja de ser mono.

Ejemplo cinematográfico: la imagen del reloj en la película de El gran salto de los hermanos Cohen.

–1.12 Epífora:

La epífora consiste en la repetición de palabras o expresiones al final de varios versos o frases consecutivas.

Ejemplo literario:

“A las cinco de la tarde

Eran las cinco en punto de la tarde

Un niño trajo la blanca sábana

A las cinco de la tarde

Una espuerta de cal ya prevenida

A las cinco de la tarde

Lo demás era muerte y sólo muerte

A las cinco de la tarde”

Federico García Lorca.

–1.13 Epíteto:

Se denomina epíteto a los ajetivos utilizados con fines artísticos. Adjetivos por tanto innecesarios, que no confieren valor al sustantivo sino tan sólo un valor poético.

Ejemplo literario:

Por ti la verde hierba, el fresco

Viento

El blanco lirio y colorada rosa

y dulce primavera me agradaba...

(Garcilaso de la Vega)

–1.14 Enumeración:

Esta figura consiste, tal y como su propio nombre indica, en la enumeración de palabras o expresiones. Pero También puede tratarse ~~ser~~ de la enumeración de las partes de un todo, o de la enumeración de elementos diversos, que pueden ser semejantes e incluso opuestos.

Ejemplo literario:

Era mentiroso, bebedor, ladrón,

Tahúr, peleador, goloso,

Reñidor y adivino, sucio,

Necio y perezoso, tal es mi escudero...

Juan Ruiz, Libro de Buen Amor

-1.15 Gradación:

La gradación consiste en ordenar una serie de palabras de menor a a mayor o viceversa.

Ejemplo literario:

La cuenta de las horas y los días,

De semanas y meses los engaños,

De los años y siglos las porfías,

No te han de mejorar los desengaños;

Porque no han de vencer las ansias mías.

Horas, días, semanas, meses y años.

Pedro Calderón de la Barca

-1.16 — Hipérbole:

Consiste en una ~~la~~ exageración de los términos de la oración. Se trata de la exposición de ~~Es~~ una verdad exagerada.

Ejemplo literario: Por tu amor me duele el aire, el corazón y el sombrero.

Federico García Lorca

-1.17 Interrogación retórica:

Consiste en emitir una pregunta sin esperar ninguna respuesta, bien sea porque está contenida en la pregunta o por la imposibilidad de la respuesta.

Ejemplo Literario:

En libertad anda la muerte

A pesar de la primavera.

¿En dónde la verde alegría

Si un mal viento la torna negra?

¿Será la muerte necesaria

Para implantar la primavera?

Rafael Alberti.

-1.18 Onomatopeya:

Consiste en la utilización de palabras cuyo sonido recuerda a sonidos naturales.

Ejemplo literario:

Uco, uco, uco, uco, Abejarruco.

(Federico García Lorca)

-1.19 Oximorón:

Consiste en la utilización de dos términos que son contradictorios y además son incoherentes.

Ejemplo literario:

La música callada, la soledad sonora

(San Juan de la Cruz)

-1.20 Paradoja:

La paradoja consiste en la alteración de la lógica de la expresión. Aproxima dos ideas en apariencia opuestas, e irreconciliables.

Ejemplo literario:

vivo sin vivir en mi,

y tan alta vida espero,

que muero porque no muero.

(San Juan de la Cruz)

La muchacha de lágrimas

se bañaba entre llamas

y el ruiseñor lloraba

con las alas quemadas.

(García Lorca)

. **–1.21 Paralelismo:**

El paralelismo consiste en la construcción de secuencias que mantienen relaciones de similitud, bien sea por la forma o por el contenido.

Ejemplo literario:

Más allá de la vida

Quiero decírtelo con la muerte;

Más allá del amor,

Quiero decírtelo con el olvido.

(Luis Cernuda)

. **–1.21 Paranomaxia:**

Consiste en una leve modificación de la palabra repetida. Es un juego de palabras, o un juego de imágenes. Consiste en una especie de Trampantojo. Dentro de ella podía situarse el calambur o juego de palabras propiamente dicho. O también nos encontramos en el mismo caso el trampantojo visual.

Ejemplo de trampantojo literario:

Si el rey no muere, el reino muere.

Literario: si no crees en dolor, cree en color

Publicitario: trapa, caiga en la trampa.

–1.22 Paréntesis:

Consiste en la inserción de un elemento que se inserta entre la primera parte de la oración y la segunda y sirve para matizar el sentido.

“Y declarándome muda (porque hay penas y congojas que las dicen los afectos mucho mejor que la boca), dije mis penas callando.

(Calderón de la Barca)

–1.23 Pleonasmos:

El pleonasmos o redundancia consiste en la utilización de palabras intencionadamente que no añaden nada nuevo a la comprensión del mensaje.

Cuando, Señor, nos besas con tu beso...

(Miguel de Unamuno)

–1.23 Polipotes:

Consiste en la repetición de la misma palabra con diferentes formas gramaticales.

No me mires, que miran

Que nos miremos

Miremos la manera

De no mirarnos

No nos miremos

Y, cuando no nos miren,

Nos miraremos

(Anónimo)

–1.25 Polisíndeton:

Abundancia de conjunciones innecesarias en una frase.

El tiempo lame y roe y pule y mancha y muerde.

(Antonio Machado)

–1.26 Quiasmos:

Antítesis, o intercambio de dos ideas paralelas y opuestas.

“Cuando tenía hambre... no tenía comida... y ahora que tengo comida... no tengo hambre...”

(Anónimo)

-1.27 Redoble:

Hablamos de redoble cuando se compone una palabra por repetición de un elemento lingüístico. Normalmente una sílaba.

“Bárbaros. Blablabla.”

(Anónimo)

-1.28 Reduplicación:

Consiste en la repetición de una expresión o elemento. Se trata de una reiteración por contigüidad o contacto.

Literario: “*Abenamar, Abenainar Imoro de la morería.*”

(Anónimo)

Publicidad: Dame, dame, dame, dame kas

-1.29 Repteción Diseminada o Geminación:

Repetición de los elementos de la reduplicación más de dos veces.

Leer, leer, leer, vivir la vida

(Miguel de Unamuno)

-1.30 Rima:

Repetición de sonidos iguales o semejantes de las palabras a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos.

“Hombre, toca, toca

Lo que te provoca:

Seno, pluma, roca...”

(Dámaso Alonso)

-1.31 Semilidicadencia:

Repetición de palabras que finalizan con diferentes verbos conjugados en el mismo tiempo y persona.

“Con asombro de mirarte,

Con admiración de oírte,

No sé que pueda decirte,

Ni que pueda preguntarte.”

(Calderón de la Barca)

-1.32 Sinonimia:

Consiste en la acumulación reiterada de sinónimos. Cuyo objetivo es aumentar la precisión con la que se describe.

“Juegan, retozan, saltan placenteras (las ninfas)

Sobre el blando cristal que se desliza

De mil trazas, posturas y maneras.”

(Bernardo de Balbuena)

-1.33 Sujeción:

Conjunto de preguntas, seguidas de su respectivas respuestas. Formuladas por el mismo sujeto que emite la respuesta.

“¿Qué es la vida?, Un frenesí

¿Qué es la vida? Una ilusión...”

(Calderón de la Barca)

2. Figuras de Supresión.

– 2.1. Acronía

Se produce una acronía cuando se da una ausencia de dimensión temporal.

– 2.2. Aféresis

Sepresión de letras al principio de la palabra

Norabuena, en lugar de Enhorabuena.

– **2.3. Agramaticalidad**

Cuando encontramos falta de coherencia gramatical.

– **2.4. Apócope**

Supresión de algún sonido al final de la palabra.

“Primer, por primero

San, por santo

Do, por donde...”

– **2.5. Asíndeton**

Omisión deliberada de conjunciones que unen los elementos enumerativos de una oración.

“Veni, vidi, vici”

(Julio César)

– **2.6. Braquilogía**

Es una forma de síntesis que consiste en emplear un expresión corta equivalente a otra más amplia o más complicada. Un tipo de elipsis que consiste en suprimir palabras sobreentendidas para hacer más simple una oración.

“Me creo honrado”

– **2.7. Elipsis**

Consiste en la omisión voluntaria de elementos de la oración que se sobreentienden por el contexto. Se intenta transmitir cual es el elemento esencial.

“A enemigo que huye, puente de plata”

– **2.8. Encabalgamiento**

Consiste en no terminar la frase al final del verso sino al principio del siguiente.

“Una tarde parda y fría

De invierno. Los colegiales

Estudia. Monotonía

De lluvia en los cristales.”

(Antonio Machado)

– **2.9. Laconismo**

Consiste en la utilización de expresiones exageradamente breves.

Ejemplo respuesta a una pregunta muy grave y compleja, sólo sí o no

– **2.10. Litote**

Consiste en afirmar algo negando lo contrario.

“No me parece mala tu idea”

“Creo que no estás en lo cierto”

(Ejemplos del lenguaje popular)

– **2.11. Parataxis**

Conlleva una abundancia de coordinación de elementos sintácticos (sintagma, proposición...). Encontramos una subordinación implícita en un enunciado.

“Viene tu hijo, yo me voy”

– **2.12. Percusión**

Omite algún elemento que se puede sobreentender fácilmente para dar ritmo y vitalidad a la expresión.

“llege, vi, venci”

– **2.13. Preterición**

Se trata de una expresión que consiste en declarar que se pasa por alto o se omite algo. Pero realmente lo que se está haciendo es aprovechar para llamar la atención sobre algo.

“Tampoco hablaré de la ruina de tu fortuna, de que estás amenazado para los próximos idus”

(Cicerón)

. – 2.14. **Reticencia**

Consiste en dejar una frase incompleta o sin terminar de aclararla, señalándola con puntos suspensivos.

“Me siento apresado. Escucha,

Elisa... Yo qué quieres que haga...

Por favor, tranquilízate...

Me gustaría saber explicártelo...

Yo que quieres que le haga...”

(Ignacio Aldecoa)

– 2.15. **Silencio**

Consiste en la omisión de una palabra completa representada por puntos suspensivos.

Puede afectar a cualquiera de los planos del lenguaje morfológico, sintáctico, semántico o lógico.

– 2.16. **Síncopa**

Suprimir un fonema en el interior de la palabra.

“cantao”

– 2.17. **Suspensión**

Se trata de una figura que se da cuando se espera hasta el final para dar una luz nueva al texto.

“En la redonda encrucijada seis doncellas

Bailan, los sueños de ayer las buscan

Pero las tiene abrazadas un Polifemo de Oro

La Guitarra

(Federico García Lorca)

– 2.18. **Tautograma**

Un poema o verso formado por palabras que comienzan por la misma letra.

– 2.19. **Tautología**

Se trata de palabras que se añaden y que no aportan ningún valor a lo que ya se ha dicho.

“Mario, convéncete, el noviazgo es el noviazgo”

(Miguel Delibes)

– 2.20. **Tmesis**

Es una función empleada en el castellano clásico, suprimimos un “mente” para no repetir.

“dulce y amorosamente”

– 2.21. **Zeugma**

Consiste en manifestar una sóla vez y dejar sobreentendidas las demás veces, una expresión, una imagen, un elemento.

“Por una mirada, un mundo,

Por una sonrisa, un cielo,

Por un beso... ¡Yo no sé

Que te diera por un beso!.

(G.A. Bécquer)

Cine: Imágenes de guerra al principio y luego no aparece (aparecen consecuencias, etc, pero no la guerra).

3. **Figuras de Sustitución.**

– 3.1. **Acrónimo**

Conjunto de sílabas que se pronuncian como una sóla palabra

“RENFE”

– 3.2. **Ambigüedad**

Cierta palabra en un texto puede llevar a que la frase pueda tener varios significados.

“El perro del comisario aúlla”

– 3.3. Alegoría

Es una metáfora continuada. La alegoría expresa poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas reiteradas. Se establece una correspondencia entre elementos imaginarios.

“Pobre barquilla mía, entre peñascos rota,

Sin velas develada, y entre las olas sola”

(Lope de Vega)

– 3.4. Alusión

Hace referencia a un hecho pero sin nombrarlo

“Y cuando llegue el día del último viaje,

Y esté al partir la nave que nunca ha de tornar...”

– 3.5 Animalización

Atribución de cualidades animales a seres que no lo son.

“Como cada noche, los obreros vuelan hacia sus nidos”

– 3.6. Antífrasis

Se afirma lo contrario de lo que se quiere decir

“Bonita contestación”

– 3.7. Antonomasia

Sustituimos un nombre propio por una expresión conocida Universalmente.

“Es un Velázquez”

– 3.8. Calambur

Consiste en la modificación del significado de una palabra o una frase al reagrupar de distinta manera las sílabas que lo componen.

“Si el Rey no muere el Reino muere”

– 3.9. Catacresis

Metáfora de uso corriente que no se entiende como tal.

“El cuello de la botella”

“Cabeza de alfiler”

– 3.10. Comparación (simil)

Hay una relación establecida entre dos términos bien sea por analogía o por semejanza.

“Tus labios son rojos como rubies”

– 3.11. Concretización

Se convierte lo abstracto en concreto.

– 3.12. Dilogía

Empleo de términos de doble sentido

“Donde el engaño con la Corte mora”

Góngora

– 3.13. Dinamización

Se dota de movimiento a los seres inertes.

“Sube, sube, balcón mío,

Trepa al aire sin parar

Sé terraza de la mar,

Se torreón de Navio”

(Rafael Alberti)

– 3.14. Disfemismo

Empleo de una expresión vulgar en lugar de una correcta.

“Está criando malvas”

– 3.15. Divinización

Atributos divinos a otros seres

“Cara de ángel”

– 3.16. Enigma

Descripción envuelta en términos oscuros, ambiguos, un sentido aculto de lo que se propone o de la adivinación.

“¿Cuál es el animal que por la mañana anda en cuatro pies, por la tarde en dos y por la noche en tres?
(Enigma de Tebas)

– 3.17. Epifonema

Reflexión final que resumen lo que le antecede.
“Al rey la hacienda y la vía se han de dar
Más no el honor que es patrimonio del alma.
Y el alma sólo es de Dios.
(Calderón de la Barca)

– 3.18. Eufemismo

Perífrasis que sirve para evitar una palabra malsonante o hiriente.
“hombre de color” en lugar de negro.

– 3.19. Invención

Palabra o expresión creada por el autor y carente de significado.

– 3.20. Ironía

Consiste en proponer una idea para que se entienda su contraria, por el tono empleado, Produce un efecto hilarante.

“Y quién duda que tenemos libertad de imprenta? ¿Qué quieres imprimir una esquila de muerto; más todavía una tarjeta con todo tu nombre y tu apellido bien especificado? Nadie te lo estorba”. (Mariano José de Larra)

– 3.21. Metáfora

En la metáfora se sustituye el término propio por otro cuya significación esté en relación de analogía, no de proximidad real como la metonimia.

Literario: amapola, sangre de la tierra.

Antonio Vargas Heredia

Camborio de dura crin

moreno de verde luna

voz de clavel varonil

(García Lorca)

Publicidad: La mujer es una isla. Fidji su perfume.

La frescura representada por un trozo de hielo,

– 3.22. Metonimia

Consiste en la sustitución de un término propio por otro que se encuentra con él en una relación física (temporal, espacial, funcional,...)

literario: Antonio Vargas Heredia

hijo y nieto de Camborios

viene sin varo de mimbre

entre los cinco tricornios

(García Lorca)

Publicidad: venga a probarse la Primavera al CI.,

– 3.23. Parábola

Se trata de una narración simbólica o alegórica.

El ejemplo principal lo encontramos en la Biblia en la forma de hablar de Jesús de Nazaret.

– 3.24. Paráfrasis

Se trata de ampliar una explicación mediante un resumen

de lo que se ha dicho anteriormente.

– 3.25. Paragrama

Se colocan cerca dos palabras que se diferencian en una letra.

– 3.26. Perífrasis

Palabras que dan un rodeo para expresar un pensamiento.

“con el sudor de su frente” en lugar de con su trabajo.

– 3.27. Prosopopeya o personificación

Consiste en humaniza objetos no humanos. En cine y en los comics se hace con bastante asiduidad.

Walt Disney es un ejemplo de personificación con sus personajes animales.

– 3.28. Refrán, Adagio, proverbio.

Sentencia de origen popular que encierra una lección.

“Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”

– 3.29. Sinestesia

Consiste en mezclar sensaciones de sentidos distintos o mezclar sensaciones con sentimientos.

“corazón interior no necesita

La miel helada que la luna vierte”

(Federico García Lorca)

– 3.30. Sentencia

Expresa con pocas palabras un pensamiento profundo.

“Es más fácil quedarse fuera que salir”

Mark Twain

– 3.31. Silepsis

Palabras que no concuerdan en género o en número porque atienden a lo que representan y no a lo que dicen.

“la mayor parte murieron”

– 3.32. Símbolo

Representa un concepto del que es emblema.

La paloma es el símbolo de la paz.

– 3.33. Sinécdoque

Consiste en la sustitución de un elemento más amplio por otro más restringido. Es la sustitución de una parte por el todo o viceversa.

Literario: Sacó el acem (por la espada).

Cine: parte del cuerpo por cuerpo de persona.

– 3.34. Transcodificación

Se da cuando contamos con un cambio retórico de código. Utilizamos en uno anterior empleado de forma exitosa.

“Se te ve con seis amantes por banda, Isabel, niña Isabel”.

– 3.35. Translación

No sigue la forma gramatical que concuerda correctamente.

“se mueve muy lento”

– 3.36. Vivificación

Atribución de vida a seres inertes.

Como ejemplo, las aguas que bailan en las fuentes de la Alhambra de Val del Omar.

4. Figuras de Intercambio o Permutación.

– 4.1. Anacronía

Alteración de la secuencia temporal de la historia.

– 4.2. Anacronismo

Error cronológico intencionado o no.

Por ejemplo poner un reloj a un guerrero romano.

– 4.3. Anagrama

Trasposición de las letras de una palabra dando como resultado una palabra totalmente nueva

– 4.4. Calambur

Consiste en modificar el significado de una palabra o de una frase al agrupar de forma diferente las sílabas que la forman.

“Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja”
(Quevedo)

– 4.5. Conmutación o retruécano

Se repite una frase en sentido inverso para producir una antítesis o contraste.

“Se debe trabajar para vivir, no vivir para trabajar”

– 4.6. Diástole

Cambio de acento en una sílaba o palabra posterior a la que corresponda.

– 4.7. Endíadis

Expresar un concepto por medio de dos términos coordinados.

“Discreta y casta Luna,

Copudos y altos olmos.”

Bécquer

– 4.8. Hipérbaton

Figura que altera el orden gramatical de los elementos del discurso.

Lit: Estas que me dictó, ritmas sonoras.

Arte: el movimiento cubista sería un claro ejemplo al respecto.

– 4.9. Inversión

Los elementos de la proposición son los mismos, sólo cambia su orden. Sería la presentación de un elemento de espaldas o cabeza abajo

Arte: Baselitz es un claro ejemplo en sus representaciones figurativas invertidas.

– 4.10. Metátesis

Alteración de un sonido dentro de una misma palabra

Cocreta por croqueta

– 4.11. Palíndromo

Texto que se lee igual y tiene el mismo sentido de izquierda a derecha que de derecha a izquierda.

“A la duda, dúdala”

(Julio Cortázar)

– 4.12. Paréntesis

Cambio de los lugares en el discurso. Introducimos una frase entera dentro de la otra.

– 4.13. Sínguisis

Desorden caótico de las palabras en una frase

– 4.14. Sístole

Cambio del acento de una sílaba a otra, bien sea por acento métrico o por cualquier otra causa.

ANEXO 8.7 Entrevistas

- 9.7.1 Entrevista Antonio Arias. Lagartija Nick.
- 9.7.2 Entrevista Román Gubern. Autor del libro Val del Omar, cinemista.
- 9.7.3 Entrevista a Gonzalo Sáenz de Buruaga.
- 9.7.4. Entrevista a Juan Maríné.
- 9.7.5 Entrevista a Juan José Serrano.
- 9.7.6 Entrevista a Manuel Jesús González Manrique
- 9.7.7. Entrevista a Carmen Bueno. Intuiciones sobre Aguaespejo Granadino

9.7.1 ENTREVISTA A ÁNGEL ARIAS (LAGARTIJA NICK)

Y.G. ¿Cómo conoció a Val del Omar? Es decir, ¿cómo supo de su existencia?

A.A. Conocí a su hija, María José, antes que la obra de José val del Omar. A principios de

Los años noventa [creo que en 1992], coincidí con ella y su marido, Gonzalo Sáenz de

Buruaga, en la inauguración de la sala “val del Omar” en la filмотeca de Andalucía en

Córdoba, mientras yo estaba organizando unas jornadas sobre el “cine y la generación del 27” [curiosamente, en ninguna de las ponencias se citó a val del Omar].

Y.G ¿Qué fue lo primero que visionó de él?

A.A el primer material que tuve sobre val del Omar fue el cofre “val del Omar. Sin fin”. Por

Tanto, fueron “aguaespejo granadino” y “fuego en castilla” los primeros trabajos que

Visioné.

Y.G ¿Sabría explicar, qué sintió entonces, qué le atrajo?

A.A pasmo. Fue lo primero que sentí. Habiendo nacido y crecido en granada, contemplé, en

“aguaespejo granadino”, una ciudad absolutamente desconocida, mágica, brutalmente bella. Val del Omar me mostró, con precisión milimétrica y “fotográfica”, cómo el misterio vive, feliz, en las entrañas de lo cotidiano. Desde entonces, granada no ha vuelto a ser la misma.

Y.G ¿Qué imagen le viene a la cabeza al pensar en Val del Omar?

A.A una torre de lanzamiento de gravedad cero. El agua que sube... y sube... y sube. La

Verticalidad de un puerto natural de estrellas.

Y.G Elija por favor, imán o lupa.

A.A me quedo con el imán y me quedo con la lupa. El espíritu de val del Omar es cuántico. No

Existen los opuestos, las exclusiones “o/o”. Val del Omar es inclusivo, es “ambos/y”.

Sé que siempre llevaba una lupa “y” un imán en los bolsillos. Y sé que los daba a elegir

A la gente. Toda su obra está llena de imanes [electrónica] “y” lupas [óptica]. En él,

Esos objetos son el mismo objeto.



Y.G ¿Cuál es su nexo de unión con Val del Omar?

A.A mi latido, mi pulso, mi temblor, mi desgarró y su misterio.

Y.G ¿Conoce algún hecho significativo de la infancia de Val del Omar: aficiones, obsesiones, fobias, filias, enfermedades, sucesos personales o mundiales traumáticos?

A.A conozco algunas cosas sobre su vida privada. Me quedo con su odio a la letra, al

Renglón, al negro sobre blanco. Me quedo con su pasión por el analfabetismo, por las

“oraciones gráficas”, por la poesía de los procesos, por la pedagogía kinestésica, por

La cultura de la sangre.

Y.G ¿Dónde diría que radica su singularidad como cineasta?

A.A en todo lo que no tiene de cineasta y en todo lo que tiene de pedagogo, de pionero de la

“tercera cultura” y, especialmente, de adelantado de la realidad virtual. El cine de val

Del Omar es primo hermano del “sensorama alhambra” de aldous huxley.

Y.G ¿Planificaba sus obras? ¿Existía un guión?

A.A he visto borradores de guiones, notas sueltas en papel timbrado, en cartillas

Caligráficas, reflexiones en los márgenes de las páginas de un libro. He oído sus notas

Nemotécnicas. Si de algo estoy seguro es que val del Omar no podía vivir sin goma de

Borrar aunque, para escribir, utilizara un rotulador de punta gruesa.

Y.G ¿En lo que conoce o intuye, era Val del Omar una persona erudita?

A.A. era un “analfabeto con cultura de sangre”. Así se definía a sí mismo. Eso lo hace no

Solo erudito, lo hace sabio.

Y. G. Aun a riesgo de ser reduccionista en qué porcentaje u orden considera a Val del Omar, técnico, artista o ingeniero.

A.A. un par de ejemplos: cuando val del Omar quiso “mover”, acercar las colinas de “la

Sabica” [donde se asienta la alhambra] y la del albayzín, creó un dispositivo llamado

“lente biónica de angulación variable” [el mismo principio en el que se basa la lente

“zoom”, que es posterior]. Val del Omar movió montañas con un par de lentes.

Técnicamente, la “táctil–visión” no es más que un puñado de lámparas de linterna de

Bolsillo alimentadas por unas pilas de petaca. Ganó en Cannes el premio especial de la

Técnica con “fuego en castilla” en 1961, un film rodado con una cámara de... ¡1926!

De acuerdo con val del Omar, “la técnica debe ser una floración de la sustancia”. A val

Del Omar hay que buscarlo en la técnica, en la poesía y, fundamentalmente, en la

Mística.

Y.G. ¿Conoce sus fuentes?, es decir, sabe usted, qué leía, qué veía, quién le influía, si

Estudiaba o viajaba, qué le gustaba, qué le impresionaba...

A.A. existe documentación sobre los libros que leía, subrayaba y destrozaba en su PLAT.

Existen, digitalizados, miles de documentos manuscritos en el “fondo filmográfico val

Del Omar”. Es imposible conocer todos los detalles sobre sus influencias y sus fuentes,

Pero es fascinante mirar hacia donde él miraba para intentar ver lo que él veía.

Si su biblioteca estuviese en llamas, yo correría a salvar a miguel de Unamuno,

Bartolomé Cossío, Ángel Ganivet, Lao Tse, Friedrich Nietzsche, Teilhard de Chardin, Alan

Watts, Marshall McLuhan...

Y. G. ¿Cree que extraía su “inspiración” del cine o de otras disciplinas ajenas?

A.A. el fenómeno cinematográfico en val del Omar se producía en cualquier lugar, en

Cualquier momento, de cualquier manera.

Y.G. ¿Cómo definiría su obra?

A. A. infinita, inacabada, abierta, danzante.

Y. G. ¿La incluiría dentro de alguna corriente artística?

A. A. estoy convencido de que la única corriente que le interesaba a val del Omar era la

Corriente eléctrica.

Y. G. ¿Cuál cree que fue su relación con el hecho religioso?

A. A. no puedo entender a val del Omar sin lao tse, ibn arabi y san juan de la cruz. Todos

Ellos se fecundan en val del Omar en un “loop” eterno.

Y. G. Sabe si se sentía cercano a alguna posición política o ideológica o si se mantenía

Al margen de este tipo de discusiones.

A.A. antes y después de la guerra civil, durmió en los dos bandos. No tengo constancia de

Que se acostara con ninguno.

Y. G. Percibía un mundo insensato e intolerable al más puro estilo kafkiano o por el

Contrario creía en un mundo amable y lleno de posibilidades.

A. A. el valor del mundo para val del Omar, según yo lo entiendo, residía en su misterio, en

Su temblor, en su vibración, en su permanente fluencia. Alguien que percibe así el

Mundo tiene que amarlo desmedidamente.

Y. G. Piensa usted que entendía el mundo como un lugar unitario o coherente o más

Bien se acerca a la opinión más moderna de un universo en que las cosas pueden

Ser y no ser al mismo tiempo, en que, como diría Bretón, los opuestos dejan de

Percibirse como contradictorios.

A.A. el mundo es contradictorio, injusto, amoral. El mundo no premia a los buenos ni castiga

A los malos. Paradójicamente, es este desgarró vital, este choque de opuestos el que da

Coherencia y unidad a los seres humanos. Es el que les da un sentido de trascendencia.

De acuerdo con val del Omar, “hay seres sufrientes a los que jamás les desaparece la

Sonrisa”. Cito de memoria a hermanan Hesse cuando dijo: “los problemas no están ahí

Para ser resueltos. Los problemas son los polos donde se manifiesta la vida.” creo que

Val del Omar hubiese suscrito esta frase sin reservas.

Y. G. Kafka se definía como “un explorador que avanza hacia el vacío” cree que Val

Del Omar sabía hacia donde se dirigía era consciente de la embargadora de su

Obra.

A. A. imposible conocer la envergadura de ninguna obra que se aborde con amor, honestidad,

Pasión y entusiasmo... “éntreme donde no supe y quedéme no sabiendo, toda ciencia

Trascendiendo”.

Y. G. De donde le llegan a Val del Omar sus influencias orientales.

A. A. como granadino, puedo afirmar que lo “oriental” aquí no tiene relación con la

Concepción convencional del término. En granada, oriente y occidente rompen sus

Quillas en un choque colosal y violento. Son los restos de ese naufragio lo que

Entendemos aquí como “oriente”. Estoy convencido de que lo “oriental” en val del

Omar no entró por tarifa.

Y. G. ¿Sabe cuál era su libro de cabecera y sus películas favoritas?

A. A. no, pero puedo hacer un ejercicio de imaginación y no andaría muy descaminado.

Y. G. ¿Cree que puede separarse su vida personal de su vida profesional?

A. A. desde un punto de vista profesional, val del Omar no tuvo vida privada, pero tampoco

Tuvo una “profesión”.

Y. G. ¿Qué papel jugó su mujer en su vida? ¿Y sus hijas?

A. A. su mujer también fue “madre”. Su hija, maría José, fue la “realizadora” de sus

Proyectos. Su hija, Ana Zaida, observó en la distancia... no debemos, en justicia,

Olvidar a su amante.

Y. G. ¿Cual era su relación con los grandes temas, la vida, el amor y la muerte?

A. A. fue una relación duradera, traumática, profunda, fecunda y extenuante.

Y. G. ¿Sabe dónde trabajaba, era disciplinado en su horario, en sus métodos, trabajaba un

Número determinado de horas diarias, siempre a la misma hora?

A.A. la fiebre no tiene reloj. Val del Omar los ahogaba.

Y. G. Realmente su técnica era mero fruto de la necesidad de determinado modo de expresión o alguna oscura fascinación por la técnica per se le dominaba.

A. A. como dije antes, citando a val del Omar, “la técnica debe ser una floración de la

Sustancia”. No le he conocido un invento, patente, artilugio, idea o proyecto que no

Siga esta premisa escrupulosamente.

Y. G. ¿Por qué esa obsesión de demostrar al mundo la importancia y ventajas de sus patentes?

A.A. ideas simples, efectos devastadores.

Y. G. ¿Cómo empezaba sus obras? ¿Escribía, dibujaba, filmaba?

A. A. como hombre multimedia, imagino que agradecería cualquier dispositivo de registro de

Ideas.

Y. G. Sus imágenes febriles hacen pensar en estados de alteración de conciencia, sabe si

Consumía algún tipo de estupefaciente, alcohol, absentia, o practicaba el ayuno o

Cualquier otro método para conseguirlo.

A.A. No puedo adelantar hipótesis sobre este extremo. Es sabido que la mejor droga es la que

Genera el propio organismo. Val del Omar era una caja de resonancia. Era transistor,

Transmisor, sublimador de energías que trasmitía a diferentes horas y a diferentes

Temperaturas. Esta actitud creativa puede alterar cualquier estado de consciencia.

Y. G. ¿Cree que podría haber figuras que equivaliesen a su pensamiento en otras artes?

A. A. por supuesto. Cuando uno tiene una idea, podemos estar seguros de que alguien, en

Cualquier parte del planeta, no solo ha tenido la misma idea sino que ya ha hecho algo

Al respecto.

Y. G. ¿Qué realidad prefería: el cine o la vida?

A. A. la vida, sin duda. El cine no es real.

Y. G. ¿Pagó caro su valentía de no traicionarse a sí mismo, de dedicarse en cuerpo y alma a

Obra tan corta y tan poco productiva pecuniariamente, de no caer del lado del éxito, del

Dinero fácil?

A. A. agotó sus recursos económicos pero tendrá la inmortalidad como compensación. no es mal

Trato.

Y. G. ¿Qué opinaba del cine comercial, narrativo, de Hollywood, de la industria?

A. A. es sabido que no mostraba ningún aprecio por la industria cinematográfica, ni la de

Hollywood ni la de sus lameculos periféricos [entre ellos, la industria española].

Tampoco era feliz viendo cómo la palabra era también prostituida. Sabía, por otra parte,

Que al cine comercial le llegará su hora. Lamentó no poder presenciarlo en vida.

Y. G. ¿Qué significado tiene para usted una obra tan poca ortodoxa como la de Val del Omar?

A. A. confiere una cualidad extraña y cálida hasta a mi forma de caminar.

Y. G. Por qué cree que apenas ha tenido repercusión su obra?

A. A. podríamos pensar en varias razones. Concretamente, se me ocurren tres de las que solo me

Quedo con la última:

Primera: después de la guerra civil, val del Omar permaneció en España. Esto es algo que

La izquierda intelectual no perdonó a nadie. Si no estuviste exiliado, no te conozco.

Segunda: los expertos en historia del arte, los expertos en la historia cinematográfica

Española se saltaron a Val del Omar. Una vez “cerrado” un texto, una vez terminado un

Libro, cualquier omisión [voluntaria o involuntaria] es olímpicamente obviada.

Hace unos años [pocos] hubo un congreso de críticos cinematográficos en granada en el

Que la figura del val del Omar fue triste y deliberadamente devaluada. ¿Estrategia

Defensiva frente a un olvido imperdonable? el caso es que, en granada, este hecho no

Tuvo ninguna repercusión en los círculos intelectuales y culturales de la ciudad.

Tercera y, para mí, la más decisiva: el mensaje fundamental de val del Omar es que el

AMOR debe ser el motor de cualquier cultura, de cualquier civilización. Todas las

Técnicas valdelomarianas, todas sus visiones, todas sus patentes nos hablan de amor, de

Aproximación, de unidad, de ondas de fluencia. En una civilización que rinde culto a la

Muerte, el amor [y todos sus derivados] es poco menos que una ridiculez.

Por otra parte, no tiene sentido adoptar las técnicas valdelomarianas sin su substrato

Fundamental: la querencia. Sencillamente, no funcionan por más que estén enchufadas a la

Pared.

Y.G: **¿Visionaba sus propias cintas?**

A.A. imagino que él, además del creador, era la pantalla de sus “elementales”.

Y.G. **¿Qué le debe Vdo. A quién?**

A.A me quedo con la sed de inmortalidad de Unamuno.

Y. G. **¿Qué palabra lo definiría?**

A.A.tres palabras, no una: analfabetismo, cultura y sangre.

Hoy en día, el analfabetismo tiene muy mala prensa y está, en mi opinión, por

Redescubrir.

Y.G.**¿Con qué se quedaría de la obra de VDO?**

A.A.me quedo con todo, menos con sus patentes, que son solo suyas.

Y.G. **¿Cómo surgió la idea y qué pretenden conseguir con su “conspectáculo”?**

A.A. después de muchos años hablando y oyendo hablar sobre desbordamiento, diafonía,

Tactilvisión, etc., llegué a la conclusión [junto con mi hermano Antonio] de que nunca

Habíamos visto el desbordamiento apanorámico de la imagen, de que nunca habíamos oído el

Efecto diafónico del sonido, de que la piel que recubre nuestros ojos nunca había

Palpado la visión táctil.

Era el momento de poner esas tres técnicas “subliminales” valdelomarianas en acción bajo

El manto de una banda de rock con la reputación de lagartija Nick.

Creo firmemente en que [todos] los espectáculos son una excusa. Y la excusa es [debe

Ser] la de congregar espectadores. Una vez fuera de sus “casillas”, una vez congregados

Y “aproximados”, hay que dotarlos de argumentos para su lucha cotidiana... y,

Personalmente, encuentro los argumentos de val del Omar muy convincentes.

Es en el sentido que Julián marías da a la su concepto de “conspectáculo” en el que

Queríamos trabajar.

Y. G. ¿Se trata de una recreación fiel o de una reinterpretación de la diafonía y del

Desbordamiento?

A.A. como dije antes, solo podemos mirar hacia donde
val del Omar mira para intentar ver lo

Que él veía. Es, necesariamente, una interpretación de
sus técnicas con mayor o menor

Fortuna. De todas formas, solo es un primer paso. Todo
el trabajo está aún por hacer.

Estoy hastiado de toda la verborrea académica sobre val
del Omar. Val del Omar es un

Proceso, es un verbo, un experimento en construcción.
Solo es posible entender a val del

Omar con las manos sucias. Lo demás es puro
divertimento para ociosos.

Y.G. **¿Qué puede aportar la música al universo
Valdelomariano?**

A.A. me gusta pensar que, hasta el renacimiento, dios era
percibido como sonido, como

Vibración.

Es en el sonido, en la vibración, en el zumbido, en el
temblor desenfocado donde radica

Toda la potencia de val del Omar. Lo creo, de verdad.

9.7.2 ENTREVISTA A ROMÁN GUBERN

Y.G.¿Cómo conoció a Val del Omar? Es decir, cómo supo de su existencia?

R. G. En los años 50 conocía vagamente de oídas a Vdo., pues dirigí entre 1955-57 el cineclub de la Universidad de Barcelona. Y le conocí personalmente en un Congreso del Cine en Color que se celebró por entonces. Me habló de sus proyectos de cine en relieve, que no entendí.

Y.G ¿Qué fue lo primero que visionó de él?

R.G. -Tardé años en ver sus películas. Tal vez hasta los años 70. Era un cineasta “invisible”.

Y.G¿Sabría explicar, qué sintió entonces, qué le atrajo?

-Me fascinó. Era un cineasta “distinto” a lo que conocía.

Y.G ¿Qué imagen le viene a la cabeza al pensar en Val del Omar?

-Un Robinson Crusoe del audiovisual.

Y.G Elija por favor, imán o lupa.

-Imán. Cuando acabé el bachillerato, a los 16 años, quise estudiar Ingeniero de Telecomunicaciones (energía). Pero me dijeron que era una carrera sin porvenir (i).

Y.G ¿Cuál es su nexa de unión con Val del Omar?

-Su práctica de la Linterna Mágica bajo la cama. En ese momento, la memoria de la Linterna Mágica (extinguida al llegar el cine) estaba todavía muy viva en las familias.

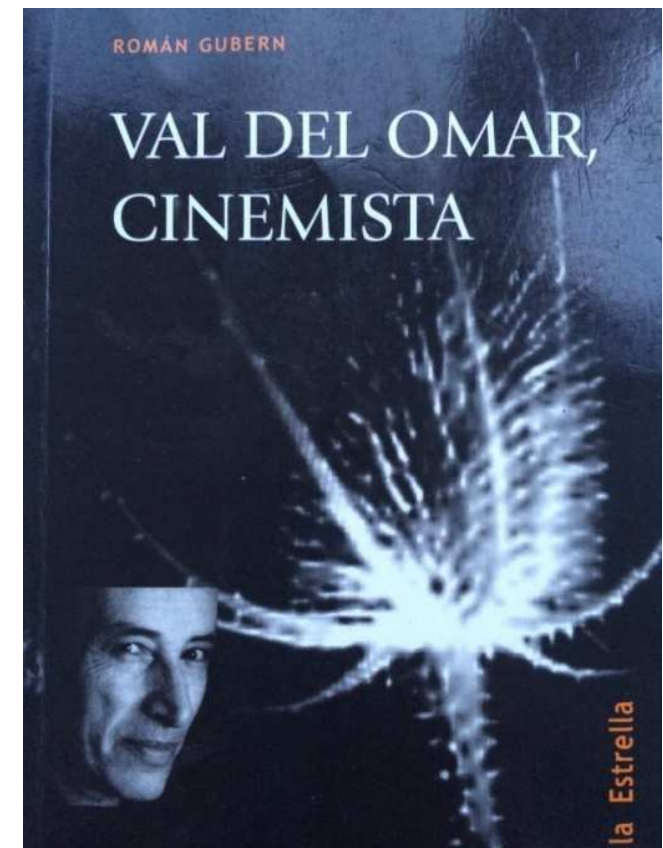
Y.G ¿Conoce algún hecho significativo de la infancia de Val del Omar: aficiones, obsesiones, fobias, filias, enfermedades, sucesos personales o mundiales traumáticos?

Y.G ¿Dónde diría que radica su singularidad como cineasta?

-Trabajaba fuera de toda regla o canon impuesto desde el exterior

- Y.G ¿Planificaba sus obras? ¿existía un guión?

Trabajaba con un proyecto muy abierto en la cabeza (como Gaudí). No se sometía a un corsé previo rígido (en eso se aproximaba a Flaherty).



Y.G ¿En lo que conoce o intuye, era Val del Omar una persona erudita?

–Era un tecno–humanista: un ingeniero AUTODIDACTA (asombroso!) y un místico.

Y. G. Aun a riesgo de ser reduccionista en qué porcentaje u orden considera a Val del Omar, técnico, artista o ingeniero.

–En él todo eso andaba muy mezclado.

Y.G. ¿Conoce sus fuentes?, es decir, sabe usted, qué leía, qué veía, quién le influía, si estudiaba o viajaba, qué le gustaba, qué le impresionaba...

–Le impactó el cine de Flaherty. Le gustaba de Buñuel “Los olvidados” y “El ángel exterminador”. Y le conmocionó “2001: una odisea del espacio”, film “ascensional” por antonomasia. Leía libros y revistas técnicas. Y poesía (San Juan de la Cruz, Lorca...), además de “nueva teología” (Teilhard de Chardin).

Y. G. ¿Cree que extraía su “inspiración” del cine o de otras disciplinas ajenas?

–El cine no era su influencia mayor, aunque lo había sido cuando se inició en este medio hacia 1925.

Y.G. ¿Cómo definiría su obra?

–Excéntrica, en el sentido más noble de la expresión.

Y. G.¿La incluiría dentro de alguna corriente artística?

–En términos genéricos como “vanguardia” o “experimental”, que son muy laxos. En 1970 pudo ya acogerse a la fórmula “Expanded cinema” que llegó de USA.

Y. G. ¿Cuál cree que fue su relación con el hecho religioso?

–Fue un místico, influido por los cristianos (Juan de la Cruz, Teresa de Ávila) y los sufíes (Ibn Arabí). También por Teilhard de Chardin. Pero parece que no era practicante.

Y. G. Sabe si se sentía cercano a alguna posición política o ideológica o si se mantenía al margen de este tipo de discusiones.

–Tengo la impresión de que era apolítico, a pesar de sus ocasionales compromisos políticos (Misiones Pedagógicas, colaboración en el ministerio comunista de Instrucción Pública, con Hernández Y Renau, del PCE; y luego con los franquistas Robles Piquer y Fraga Iribarne). Como se dice vulgarmente, “iba a su bola”.

Y. G. Percibía un mundo insensato e intolerable al más puro estilo kafkiano o por el contrario creía en un mundo amable y lleno de posibilidades.

–Era un optimista histórico, de lo contrario no habría podido desarrollar su singular carrera contra viento y marea.

Y. G. Piensa usted que entendía el mundo como un lugar unitario o coherente o más bien se acerca a la opinión más moderna de un universo en que las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo, en que, como diría Bretón, los opuestos dejan de percibirse como contradictorios.

–En cierto modo fue un surrealista atípico y no canónico (admiraba a Dalí y le hubiera gustado colaborar con él).

Y. G. Kafka se definía como “un explorador que avanza hacia el vacío” cree que Val del Omar sabía hacia donde se dirigía era consciente de la embargadora de su obra.

–Vdo. tenía unas grandes directrices mentales: el Tiempo, el Panteísmo, la Ascensión en el Cosmos... pero no unas directrices o estrategias bien definidas para realizar sus finalidades. Tanteaba y ensayaba (usó bastante el verbo “tantear” o sus derivados) como un explorador que intuye a dónde quiere llegar, pero que busca el camino pertinente.

Y. G. De donde le llegan a Val del Omar sus influencias orientales.

–En la Granada de principios del siglo XX la impregnación árabe era muy superior a la actual. Su complejo monumental estaba intacto. Y había leído

“Cuentos de la Alhambra” de Washington Irving, alguna de cuyas partes quiso adaptar al cine con Lorca, según cuenta Florentino Soria.

Y. G. ¿Sabe cuál era su libro de cabecera y sus películas favoritas?

–San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, María Zambrano, García Lorca, Teilhard de Chardin, Washington Irving, libros técnicos. Ya me he referido antes a los films.

Y. G. Cree que puede separarse su vida personal de su vida profesional?

–Su obra no puede explicarse sin su ebullición espiritual interior. Una cosa lleva a la otra. Vdo. “vivía” su obra. No como un profesional del cine, sino como hombre entregado a una misión trascendente.

Y. G. Qué papel jugó su mujer en su vida? ¿Y sus hijas?

–Amó mucho a su mujer. No hay más que ver los films familiares proyectados en MNCARS. Ella tenía un aire de “flapper” de los happy twenties. Su ceguera debió de ser un golpe terrible para él, que concedía tanta importancia a la vista. Cuando Vdo. murió su hija María José me escribió, en tono de reproche, alegando que no se le había hecho caso en vida (debo conservar su carta en algún sitio). Le contesté que iba a hablar de él en un libro sobre el cine español de los años 50, que finalmente no se publicó. Pero cedí este manuscrito a Carlos F. Heredero

y lo utilizó (y citó) largamente en un libro suyo sobre esta época.

Y. G. ¿Cual era su relación con los grandes temas, la vida, el amor y la muerte?

–Vdo. debía ser un hombre muy sensual, como ocurre paradójicamente con los grandes místicos. Y sospecho que debía tener mucho miedo a la muerte.

Y. G. ¿Sabe dónde trabajaba, era disciplinado en su horario, en sus métodos, trabajaba un número determinado de horas diarias, siempre a la misma hora?

–El trabajo era su pasión, porque laboraba en su taller de alquimista electrónico como si tuviera que cumplir una misión trascendental en la vida. La “mecamística” (concepto fundamental) daba sentido a su vida. Y más tras la muerte de su mujer y su reclusión ermitaña en el PLAT.

Y. G. Realmente su técnica era mero fruto de la necesidad de determinado modo de expresión o alguna oscura fascinación por la técnica per se le dominaba.

–En su pensamiento y su carrera se fundían la técnica y sus objetivos místicos y trascendentales. Era, en cierto modo, un “tecnólogo del espíritu”

Y. G. ¿Por qué esa obsesión de demostrar al mundo la importancia y ventajas de sus patentes?

–Me imagino que quería demostrar que no era un “sabio loco”, sino un técnico útil a la sociedad. Y en los años que siguieron a la Guerra Civil se añadía su necesidad económica de rentabilizar sus habilidades en empresas audiovisuales (de radio y de cine). Tenía que “ganarse el pan” antes de que interviniera el mecenazgo de su hija. Pero no tuvo mucha fortuna en los negocios.

Y. G. ¿Cómo empezaba sus obras? ¿escribía, dibujaba, filmaba?

–Como hombre visual, Vdo. dibujaba mucho, esbozaba esquemas, etc. (paralelismos con Leonardo Da Vinci y Eisenstein).

Y. G. Sus imágenes febriles hacen pensar en estados de alteración de conciencia, sabe si consumía algún tipo de estupefaciente, alcohol, absentia, o practicaba el ayuno o cualquier otro método para conseguirlo.

–No consta que Vdo. fuera drogadicto. Pero su carácter visionario era el propio de los grandes místicos.

Y. G. ¿Cree que podría haber figuras que equivaliesen a su pensamiento en otras artes?

–Es interesante su paralelismo con Eisenstein, quien también escribió sobre los estados místicos y citó a Teresa de Ávila. Y también fue un experimentador de la técnica, por ejemplo, con su “pantalla dinámica”, emparentada (y

anterior) con el “desbordamiento” de Vdo. Siguiendo a Unamuno, Vdo. tenía algo del misticismo eslavo.

Y. G. ¿Qué realidad prefería: el cine o la vida?

–Para él el cine estaba interconectado a la vida, sobre todo a la vida espiritual.

Y. G. ¿Pagó caro su valentía de no traicionarse a sí mismo, de dedicarse en cuerpo y alma a obra tan corta y tan poco productiva pecuniariamente, de no caer del lado del éxito, del dinero fácil?

–Vdo. rehuyó la fama, la notoriedad y el éxito financiero. Fue una especie de ermitaño o asceta de la cultura audiovisual. La paradoja es que su estética debe mucho – no se ha subrayado bastante– al arte barroco sagrado andaluz, que es muy sensorial.

Y. G. ¿Qué opinaba del cine comercial, narrativo, de Hollywood, de la industria?

–Me parece muy revelador que al final de su vida lo que más le interesaba eran los videoclips musicales y los spots publicitarios: los sueños anarrativos, desligados del cronologismo y la causalidad.

Y. G. ¿Qué significado tiene para usted una obra tan poca ortodoxa como la de Val del Omar?

–Es una obra excepcional que debería ser mejor conocida internacionalmente. Fue un precursor de ciertos artistas del underground USA, como Stan Brakhage.

Y. G. Por qué cree que apenas ha tenido repercusión su obra?

–Porque fue un francotirador marginal, en un tiempo en que el poder político no valoraba esa actitud.

Y.G: ¿Visionaba sus propias cintas?

–Naturalmente.

Y.G.¿Qué le debe Vdo. a quién?

–Ya dije que le gustaban cosas de Buñuel, Kubrick, etc.

Y. G. ¿Qué palabra lo definiría?

–Explorador compulsivo.

Y.G.¿Con qué se quedaría de la obra de VDO?

–Con “Aguaespejo granadino” y “Fuego en Castilla”. No se le hace un favor al atribuirle “De barro”, o como ahora se llame.

–Un poeta marginal, emparentado en cierto modo con Jean Vigo, Eisenstein y Norman McLaren.

9.7.3 ENTREVISTA A GONZALO SÁENZ DE BURUAGA

Pregunta 1

En un cineclub de la escuela de ingenieros industriales, año 55, entonces en un cineclub que dirigía Manuel Rabaral Taylor, y la escuela de ingenieros y entonces salió...Aguaespejo granadino y yo me quede deslumbrado porque se adaptaba a un escrito que yo había publicado, tuvo un premio universitario, una especie de panfleto, un pequeño opúsculo que se llamaba el cine ese desconocido, que era un ataque furibundo contra el cine de Hollywood, contra el cine comercial en general, contra el cine que se hace en función de un éxito anterior por lo tanto es repetitivo y racional, entonces era más violento que ahora, un joven airado, entonces la película Aguaespejo me impacto y la llevé a un cineclub que yo había fundado el cinestudio colegios mayores en la ciudad universitaria, en el colegio mayor hispano americano. Ahí la puse en el libro este me parece que es Val del Omar sin fin cuando se estrenó recuerdo que hice una especie de vida dedicada a la imagen, a la imagen como esencia del cinematógrafo, se puso con unos documentales británicos “night made” así de estos que eran muy interesantes en aquella época en los años 50 también unos documentales políticos de Jan Mitriy que fue el fundador de la filmoteca francesa cinematec y en algún momento del ciclo se pusieron las películas de Mac Laren películas estas en dibujo sobre la imagen, en fin estos eran teloneros ahí el protagonista era Val del Omar y publiqué enseguida un artículo bastante

importante que también está recogido en mi libro en la revista índice de artes y letras y también en la revista de “destino” de Barcelona y en seguida como le pedí fotos a Val del Omar para ilustrar esos artículos enseguida nos hicimos amigos nos hicimos tan amigos en dos o tres meses que me invitó a que le acompañara al festival de Berlín, creo que fue una amistad casi instantánea, luego me enteré por qué me invitó al festival de Berlín para traer una serie de equipos de sonido y de imagen, entonces Berlín no había la separación del muro ¿no? Fui a Berlín muy tempranamente con Val del Omar allí presentó en el festival de Berlín Aguaespejo y fue cuando fue calificado como “Schonberg” de la cámara y cuando ganó el festival, Val del Omar empezó a comprar cosas. Entre ellos, dos aparatos “Grundig” de sonido que todavía están en su laboratorio y muchos otros equipos y él se iba volando cogía un avión y se iba a la UNESCO en París y yo tenía que ir con cuatro maletones llenos con aparatos de estos recorriendo la Alemania oriental, la república federal alemana, no sé si Bélgica o Luxemburgo, en Francia en París hice un pequeño descanso, porque quería ver a Val Del Omar en su salsa, estuve con él 2 o 3 días, pero él siguió allí, y yo otra vez a los maletones hasta la estación de tren que era Legazpi o Delicias, una estación del Sur de Madrid. A las 8:30 de la mañana llegué y los aduaneros, ¿Pero esto qué es?. Esto es contrabando. Y claro unos maletones impresionantes todos llenos de equipos, que en la España de entonces, que era una España muy pobre, autárquica... Y que aquello les escandalizó y yo no sabía que contestar. Pero me acordé que Val del Omar me había dado la dirección de un amigo suyo en el ministerio de educación... Un



alto funcionario de allí y al parecer este les dijo algo a los aduaneros, luego me enteré porque conocí a este señor, y les dijo que era material científico para el investigador Señor Val del Omar y pude entrar. Fue un acontecimiento interesante es periplo primero con Val del Omar.

Pregunta 2

Bueno pues me llamó tanto la atención, pues porque es algo totalmente... único, yo diría pocas películas de la historia del cine, pocas muy pocas, tiene un lenguaje estrictamente cinematográfico, tanto visual como de sonido, que no se puede decir con otros medios. Porque la mayoría del cine, el llamado cine narrativo, no son más que traducciones, mejor o peores de obras literarias, de obrar de teatro o de guiones originales, pero no son más que traducciones de algo que la mayoría de la veces, la literatura lo hace mejor, porque es más detallada, más detallista... O la poesía lo hace con más delicadeza pero una poesía, como había allí, que es estrictamente visual y sonora, me encanto. Había unos precedentes, por eso lo pasé yo luego en mi Cineclub, el cine Estudio, con “Jena Mitra, con la célebre obra de Jan Mitra el Pacific 231, Pues eso me pareció también que era un elemento visual “a nado” como todas aquellas fantásticas de vapor en marcha y al mismo tiempo con la música de “Jeden”, pero Val del Omar a mi me pareció un hombre que hacía el sonido, el montaje, la imagen... Todo lo había, ero un artista, un artista... Un tecnoartista y eso me llevó y aquí estoy todavía después de tantos años.

Pregunta 3

Pues eso, una especie de fascinación por un artista totalmente original y con medios que solamente el cine puede dar. Aunque además contribuía a lo que ya había escrito de una forma muy juvenil, 2º 3 años antes en este ensayo, del cine ese desconocido, en que yo añoraba esa posibilidad que el cine tenía, la imagen en movimiento, no la traducción de una obra literaria.

Pregunta 4

La imagen que más me viene a la cabeza es su casa, su antigua casa, en la calle Isla de Arosa, no Isla de Arosa es donde está el laboratorio. En la calle ahí en Chamartín... C/ Europa, Europa que me invitó yo cuando había conocido a su hija, porque yo al principio a su hija no la quería conocer, porque trabajaba con el cine que yo odiaba, trabajaba en el cine anglosajón en España. Las primeras películas de Boston, luego toda la serie de Boston que hizo aquí, que yo... no me interesaba en absoluto. Yo le decía a Val del Omar “¿Pero como usted que hace un cine totalmente individual y personal, tiene una hija trabajando con esos imperialistas, que no hacen más que bobadas. Y él decía” bueno... es que sabe muy bien inglés, ha estado en Cambrige con mi amigo Rafael Dieste, poeta gallego en misiones pedagógicas y no quería saber nada con esa mujer. Pero descubrió cuando Val del Omar se fue a Méjico en el año 60 invitado por “Ostárraga a los estudios otrosuco”. Descubrí... y acepté ver a María José Val del Omar, que Ella a era la que financiaba a su padre. Esa fue una caída del caballo. Vi como la realidad siempre es más compleja de lo que se piensa juvenilmente. Yo creía que había una separación nítida entre el cine de autor, el cine ferozmente individual y el cine comercial. Resulta que a través de ese trabajo que tenía María José concretamente en unas productoras americanas, pues financiaba las locuras de su

padre, y entonces una vez me invitó a su casa, a su chalet allí en Europa y vi allí todo ese mundo de máquinas, que eran más allá de cualquier estudio de cine que hubiese conocido algunos cineastas de mi edad, de mi tiempo... Manolo Summers, Saura, Víctor Erice, que todavía sigue siendo uno de los grandes amigos a otros cineastas en fin, pero aquel chalet de Val del Omar era una especie de gabinete del doctor caligari, en que las máquinas subían por las escaleras, no cabían en la parte baja, en el salón comedor malamente comedor y cada vez más laboratorio y empezaban subir por las escaleras hacía las zonas de los dormitorios y su mujer la gran María Luisa se quejaba. Pepe que vas a hacer que todo esto se convierte en un infierno de máquinas y eso me impresionó muchísimo porque él no era consciente de la falta de un elemental confort, no, el estaba dedicado a su mundo y a sus máquinas y como luego pasó en su estudio que creo que lo conoces es un jardín de máquinas y en una piececita pequeña está su celda de ermitaño y es sorprendente él eligió vivir ahí, lo importante eran las máquinas, las máquinas eran aquello que servía para escribir un poema audiovisual.

Pregunta 5

Seguramente soy más lupa, se que a Val del Omar le gustaba más el imán, más oriental, más intuitivo, aunque yo participaba de esa emoción estética y la percibí de momento pero siempre intenté racionalizar más que sus película, no su conducta, y su hija también María José, mi esposa también lo intentó pero no pudimos era muy difícil, la vida con Val del Omar era una vida más que imán y lupa era algo más era una explosión al ralenti como el si escribía.

Pregunta 6

El nexos de unión con Val del Omar aparte de la fascinación que produjo ya luego a lo largo de todos estos años ha sido María José, si no hubiera sido por María José Val del Omar estaría totalmente desconocido, yo no hubiera seguido con esa ilusión juvenil ni hubiese mantenido esa fidelidad incluso después de fallecer él emprendimos María José y yo su difusión, el libro este que conoces, otras muchas acciones, la primera exhibición cuando acabamos ya el tríptico en el museo Reina Sofía en el año 92 y luego la película que se le hizo en la bienal de Venecia en el 94 cuando se presentó Ojalá Val del Omar la película que produjo Piluca y dirigió Cristina estaban en fin gracias a María José y a un sentimiento de amor, Val del Omar sigue existiendo en la memoria de algunos Valdelomarianos que se reúnen contantemente, si no hubiera desaparecido, como un personaje extraño, algunos lo recuerdan así un señor que andaba por la escuela de cine con una bata blanca, una especie de excéntrico de visionario y hubiera desaparecido, gracias a mí y a María José iniciamos su difusión y yo todavía sigo difundiéndole.

Pregunta 7

Pues la planificábamos mucho más de lo que se cree. Sobre todo en la parte final de su vida sobretodo la parte del tríptico que no llegó a acabar Acariño Galaico de Barro hemos descubierto que hay como 7 u 8 guiones muy detallados, el montaje que luego hizo Javier Codesal pues es muy preciso. Pero había descripciones, montaje serio, riguroso incluso con alusiones a la música o al sonido que tenía que haber etc. o sea que tenía una gran sentido de la planificación. Desgraciadamente de las otras 2 películas no se ha descubierto el guión, seguramente

porque como él estuvo en tantos laboratorios que luego tenían un destino terrible, como el de la escuela de cine, que lo destruyeron totalmente. Fue esta una de las razones por las que María José y yo decidimos comprarle un laboratorio, que es el que todavía existe. Porque todas los demás, pues Val del Omar acababa y no sabía ya que hacer con las máquinas, en casa no cabía y entonces las regalaba y la institución donde las regalaba las destruía. Entonces para eso le compramos este laboratorio el PLAT (Picto Lumínico Audio Táctil) que todavía existe. Entonces en ese laboratorio en sus últimos años de su vida yo creo que planificaba las cosas, incluso estamos ahora estudiando mucho de papeles de los que existen, claro de una forma muy especial. Val del Omar era siempre un teócrata. Cuando hacía técnica hacía también poesía, no veía la distinción, como en el renacimiento, no había distinción entre una cosa y otra. Entonces a su planificación. También era Para una primera visión, pues era ralmente caótica, o.... Complejísima, pero estoy seguro de que había una planificación por lo menos había un ritmo interior que era muy variado, y ahora estamos intentando estudiar alguna de las veinte tantas cajas que dejó en su estudio sin montar y hay cosas interesantísimas, cosas que pueden dar origen a obras que Val del Omar las tenía en proceso, en workin progress, un trabajo en proceso que es totalmente moderno y que puede generar ulteriores obras a exhibir. Que seguramente no acabó por la mismo razón que no acabó Acariño Galaico. Acariño Galaico, que la tenía rodada desde los años 61-62, él quería llevarla, hacer una proyección en Galicia, entre los campesinos y los marineros, y ahí hacer una vez más la resonancia de lo que había hecho en las misiones pedagógicas en la época de la República. Ver la integración que tenía con estas gentes sencillas, lo que él había rodado y ese aspecto, ese diálogo, con la gente que se viera a sí misma en esa proyección pues no lo llegó a hacer, seguramente pues

porque no tenía medio o medios o bullían otras cosas. Val del Omar siempre estaba imaginando cosas nuevas, cosas distintas y en ese sentido no tenía una planificación de rodaje, dijéramos era más bien un hombre muy explosivo es una explosión al ralentí, que lo reflejan muy bien.

Pregunta 8

No. No era una persona erudita, incluso la labor de sus escritos, incluso de los primeros, era cuando les habla a los maestros de la institución de libre enseñanza, de la pedagogía quinesésica, él lo que quiere es desatar el instinto, y creo que el cine es fundamentalmente técnico para desatar el instinto no para imponer, él veía la educación que es también otra etapa muy moderna... movimientos de crítica a la educación represiva que ha habido desde los 60 y todavía sigue. Yo entonces veía que no... que la educación... él decía una rase “ Todos los niños son genios y la educación los frustra” Y en ese sentido no era un erudito pero sí que tenía una serie de lecturas, que también las estamos analizando ahora, hay unos setenta y tantos libros, 74, casi 80 libros que están subrayados por él, rotulados en diferentes colores, dialogando con cosas del libro a veces a favor, a veces en contra que son interesantísimos que demuestran que él era un lector profundo de algunos pocos libros por supuesto San Juan de la Cruz, Unamuno, pero también Alan Watts, algunos autores así de filósofos o “Paniker” amigo mío que yo le introduje a muchos de sus lecturas y en ese sentido esa profundización en algunos pocos libros es interesantísima para estudiar a Val del Omar desde el punto de vista creativo y también filosófico o político ¿No? Y psicológico porque eran pocos libros.

Su biblioteca en parte está repartida en 3 sitios, de la época de las misiones incluso del hodelha de Val del Omar de la época suya cuando estuvo en París de Joven en los años veinte y algo pues están en la residencia de estudiantes, todo lo que es esa época llegara a recibir está en la residencia de estudiantes como consecuencia de la exposición que hicimos de Val del Omar en las instalaciones pedagógicas, luego hay toda esa parte del “hdelback” de Val del Omar, hay 20 0 30 tanto en libros como den documentación fotografía etc.... fotos de las misiones casi todas donde Val del Omar pero algunas son más de la de la enseñanza o de la residencia, Lugo hay una segunda parte del libro que está en el laboratorio, en el PLAT, curiosamente en el PLAT hay una sección de libros de cine, pues de Eisenstein o programas de cine club esas cosas no son de Val del Omar, son míos cuando me fui a California le dije quizás usted los pueda leer, yo creo que no los leyó, Eisenstein si por supuesto, pero muchas de las otras cosas no demasiado, sabía mucho de cine y no necesitaba leer demasiado o sea que hay aún una serie de libros que aunque yo se los regalé creo que Val del Omar no les hizo mucho caso, hay otra serie de libros más filosóficos, Unamuno, Thailard de Charden, muchos de orientistas de filosofía china, del luego yo a quién tengo estos setenta y tantos que son los que estamos analizando ahora para descubrir las claves del diálogo permanente que tenía con esos libros..

Pregunta 9

Bueno porcentaje ahí es difícil y yo como economista estos acostumbrado a porcentajes, en el caso de Val del Omar creo que no hay porcentajes, ya se conoce la famosa frase de Clemente, cuando le hablaba a los escritores les hablaba con un lenguaje indescifrable y cuando hablaba a los ingenieros pues hablaba un lenguaje

político, en ese sentido era un creador completo que no veía esa distinción entre la técnica y la poesía y ese es seguramente su drama desde el punto de vista personal en un tiempo que todo está fragmentado pero es desde el punto de vista de creación es su gran aportación, la técnica griega en el arte, no sé qué porcentaje, no hay porcentajes.

Pregunta 10

Bueno viajaba si yo cuando lo conocí, incluso en el viaje inicial que hice a Berlín con él, pues si viajaba mucho y luego lo acompañaba yo a muchos, a muchos por ejemplo a sorimas en Barcelona en sonido e imagen, un salón que había en otoño me parece que era, siempre iba algunas veces le acompañé yo, iba a las reuniones de unión técnica de cinema de la UNIOTEC el allí era un comerciante asiduo muchas de las exposiciones suyas radiofonía, televisión movimiento panorámico de la imagen, la óptica Biónica, se promulgaron y se difundieron por primera vez en los congresos de la uniatec. Tanto en París como en otros por ejemplo el de la óptica biónica, el último en el que él estuvo en Moscú año 76, me parece que fue... Estos viajes sí que le estimulaban sobre todo porque encontraba otros colegas técnicos sobre todo que le interesaban, le interesaba saber. En ese sentido eran viajes, más que para ver películas, Val del Omar iba muy poco al cine, era para ver cómo iba la técnica y curiosamente, aunque él no hablaba idiomas, francés un poco, pero el inglés no... En cuanto veía un documento sabía de qué se trataba creo que hasta..... Tenía una intuición tremenda. Eso sí, yo que viajaba mucho más, porque, por cuestión del ministerio de comercio, economía después.

Que siempre me pregunta bueno que has visto de cine pensaba hablar conmigo a ver que había visto recuerdo solamente que estuve con él en una de las pocas películas que estuve con él aquí en Madrid fue en el estreno en el cine Paz de 2001 una Odisea en el Espacio la de Kubrick y le interesó algunos momentos de la película sobre todo cuando el mono aquel coge el arma y empieza... esa ya es una arma manufacturada y esa arma manufacturada, luego ya una vez que ha triunfado de su enemigo la tira al aire y haya un plano en que el hueso ese que está ahí bum, se convierte en un cohete interplanetario, Val del Omar dijo, Eso es cine, eso es una gran comentario pero pocas películas no interesan al cine, lo tenía dentro.

Pregunta 11

Poesía, la poesía si, de la poesía era un gran lector pero un lector, como digo.. Profundizando repetido de algunas cosas profundizando en San Juan fue el que más le influyó como se ve en el libro que lo adaptamos María José y yo de tientos de erótica celeste unos poemas claramente influenciados por San Juan si bien magnificados o actualizados por metáforas cósmicas incluso astrofísicas.

Pregunta 12

Bueno no sé, el primer crítico anglosajón norteamericano que descubrió el festival experimental de Bruselas año 58 Amos Vogel le llama surrealista lo mimetiza un poco con Buñuel, yo creo que no tiene nada que ver, Val del Omar está más allá del surrealismo Val del Omar es un místico.

9.7.4 ENTREVISTA A JUAN MARINÉ

(Trascripción entrevista Marine, tras mostrarle el film "Aguaespejo granadino")

¿Recordaba así las películas?

No, Yo pensé que la película era muchísimo más porque yo no había leído ni el guión de la película, la película me la había contado Val del Omar y cuando las cosas que iba a hacer o lo que estaba haciendo te lo contaba Val del Omar había tal manera de explicarlo tal ilusión tal sentido de adornar aquello que él iba a hacer que era una maravilla, decías que bien y me ocurrió después de tener varias conversaciones con él porque yo en los ratos que no rodamos yo lo conocí en los estudios Chamartín y el tenía un laboratorio en los estudios Chamartín que hoy son Buñuel y hoy lo tiene TVE allí hice yo mi primera película. Estábamos reunidos y él me contaba una serie de cosas y a mí me encantaba estar con él. Era un hombre que tenía tal ilusión que daba gusto estar con él. Y entonces me dio un guión de lo próximo que quería hacer y mi terrible desilusión, mira que yo leía guiones, modificaba incluso, he colaborado incluso en guiones y aquel guión no lo entendí. Yo soy tan terreno tan de la profesión, estoy tan integrado a la profesión mía que me encanta también con la misma ilusión que tú tienes pero te confieso que yo no lo he entendido y entonces él me lo contó y bueno si dentro de lo que contaba era una cosa muy soñadora, muy bonito porque él quería incluso trabajar con el olor cosa que ya se ha hecho, el tenía tal sentido pero por ejemplo para mí la película está llena de ilusión descriptiva toda ella se nota en las locuciones, se nota en la música, se nota todo, le falta naturalmente la diafonía circulante. Que es lo que te situaba en los distintos sitios porque si no tiene sentido porque estás

perdido hasta que ya te situas en el sumun de su Alhambra, el era granadino como nadie y su Alhambra era, él hizo varios viajes a la Alhambra de rodaje, el rodó montó no le gustó rectificó volvió a repetir pero varias veces eh y hacer cosas que el soñaba, ese manto de día y de noche donde sigue permanente su Alhambra, su mundo, su agua a pesar del cambio de día noche sigue constante el correr de las fuentes, eso es una maravilla pero sin embargo está falto de explicación porque le falta la coordinación sonora con la que él estaba trabajando constantemente y que yo a pesar de estar meses persiguiéndole nunca pude oírlo, porque lo queríamos poner con Buñuel en su película Orgullo, él quería explicar con la diferencia de sonidos con los ambientes y no pudimos ponerlo porque no llegamos, sin embargo hoy que podía haber oído la diafonía, no he oído la diafonía, me he quedado con ganas, tengo que volver a ver la película con Diafonía, ese es el proyecto, él es un modernista como los poetas, el es un poco Lorquiano en el fondo, su sentimiento, su poesía constante quizás podríamos también parangonarlo con Dalí tiene también sus novedades sus diferencias vitales su sentido de la vida su visión surrealista le encantaba de estar así y ya después en esa mezcla bajando un escalón le podríamos también coordinar como un seguidor de Buñuel sin llegar a ese mundo tan real al que después Buñuel ya se abrazó a ese mundo real. Le pudo la técnica cinematográfica y destruyó un poco su ilusión creadora y este para mí es el Val del Omar que yo he conocido que yo siento y que naturalmente para comprenderlo, disfrutarlo y saborearlo había que estar en su presencia había que estar en un pequeño lugar reunido con él. Yo me pasé horas escuchándole y hablando con él, pero siempre hablando con él y salía reconfortado es cierto que era un hombre que no pretendía convencer pretendía que tu vivieras su mundo sus ilusiones y su manera de sentir, para mí ese

era Val del Omar. Y esto es lo que más o menos nos ha quedado de él, esto es lo que estamos viendo.

Cómo lo conoció

Yo estaba rodando mi película en los estudios Chamartín y el vino un día se me acercó y me dijo yo soy Val del Omar y quisiera que charlásemos y dije hombre encantado de nombre muchísimo yo soy un pobre operador que está empezando y bueno me gustaría conocer tu mundo tu manera de hacer tus ilusiones, entonces me llevó a su laboratorio fotográfico porque él realmente estaba empleado allí en los estudios Chamartín y yo en aquel momento había ido a solucionar unos problemas de decorados y a la vez también como fue la primera película que rodé solo, porque yo, aunque no figuro como operador, yo tuve que hacer dos tercios de la película porque el operador que se tuvo que marchar a hacer Botón de Ancla y yo me quedé un poco como sustituto de él en la película era Berenger el operador de la película y entonces yo acabé la película, la película tuvo mucho éxito Cuatro Mujeres y entonces yo quería ir de segundo operador en la película Bequer que hizo Carlos Muñoz y no me dejaron, se me echaron encima los productores y los directores y me dijeron con la fotografía que tú has hecho en Cuatro Mujeres tu es un crimen que vuelvas de segundo operador y yo dije pero lo que me divierte es estar de segundo operador y que la responsabilidad la tenga otro, no tú tienes que hacerla y entonces me vino una oferta para hacer una película para hacer Vida en sombra y yo leí el guión y dije esta película a mi no me gusta me peleé con el director, se enfadó porque le dije que no me gustaba la película, la película la hacía Fernando Fernán Gómez de protagonista y su mujer y no la hice, no me gustó en cambio a los tres o cuatro días después me ofrecieron

“La sombra iluminada” que dirigía Carlos Serrano de Osma, esta película la hice muy felizmente. La película tuvo una buena clasificación fue de primera categoría tuvo muchas.. la compró la metro Goldwyn Mayer para el mundo entero, el productor ganó un dineral. D. Javier Morata era una persona encantadora ganó un dineral y siguió haciendo libros, de la editorial Taurus hizo muchas cosas. Y un día me llamó y me dijo oiga yo no puedo ir feliz por la calle porque yo le debo a usted mucho, usted ha sido el autor de la fotografía de esta película que todo el mundo me alaba y yo no puedo ir feliz por la calle y entonces me hizo un talón y me quiso pagar la película de nuevo yo le dije no hombre esto no es normal dice si usted no me lo acepta será el responsable de que yo viva amargado toda mi vida, usted tiene que aceptar este cheque y D. Javier Morata, es la única vez que me ha pasado en la vida, me pagó dos veces por la misma película de lo contento que estaba de la fotografía que yo le había hecho. Mira si cambia la cosa, vida en sombras no tuvo más que una proyección no se estrenó más que en un cine de reestreno. Después me di cuenta de que yo tenía una cierta visión cinematográfica de cómo hay que tratar al público, el público merece un respeto y hay que acostumbrarle a que vayan a ver nuestras películas, si tu repasas mi filmografía todas o casi todas han sido grandes éxitos. Y que conste que yo a pesar de mi vida cinematográfica he seguido diciendo que no a muchas películas. Escogiendo un poco las películas que yo hacía he tenido esa suerte.

Catalogar esta obra u opinar. Que afortunadamente hoy Val del Omar es un hombre famoso de mi época me congratula, con él lo he pasado tan bien en su compañía, era un hombre maravilloso hablar con él, conversar con él y vivir sus momentos de locura porque el cine tiene mucho de locura y si tu consideras esta película te darás cuenta que quizá está en primer curso de un estudiante

de locura también porque lo siente lo vive y eso es lo importante que todo cineasta debe llevar por lo menos un primer curso de locura dentro para darle al público algo nuevo, algo que no conozca y que pueda sentir, esto es lo que él ha buscado.

Lo primero que visionó

Ni, yo había visto cosas muy terrenas de él. Como es el aprovechamiento de que él en un rollo de película proyectaba dos pero eso es un invento, vamos un invento es una manera de hacer que no hubo manera de colocarlo comercialmente porque no aportaba más que grandes problemas sobre todo en las posibles roturas antes que se utilizaban tanto y tantas películas se les daban tantas pasadas por tantas cadenas y sobre tantos cines, y sobre todo porque antes la película no era de poliéster como es ahora y se rompía con mucha facilidad y eso le destruyó toda posibilidad ya sabes tú que estuve comentando con él y realmente fue este el resultado y se le vino abajo el tema. Eso era lo que más conocía de él porque también es lo más terreno y es lo que más él me quería consultar y quería sonsacarme mi opinión y yo se la di.

Imán o lupa

Bueno yo trabajo con las dos cosas, trabajo con, mi primer aparato para el desarrollo de la definición de la imagen estaba lleno de imanes sobre todo porque la puesta a punto de un aparato que va a transportar la imagen cosa que aquí hay varios efectos que han perdido la definición es conseguir que el aparato no tenga vibraciones que no haya una adherencia absoluta y esto

los imanes conseguían que aminorase la vibración porque yo la puesta a punto de mis aparatos la hacía cuando construía sobre todo la edición de imagen aérea era buscando el estatecismo del aparato y lo iba comprobando con un vaso de agua, iba aminorando la vibración con tres imanes y ahora me he pasado a la liga yo estoy ampliando últimamente yo uso la lupa en un primer momento pero luego me tengo que pasar al microscopio porque la lupa tiene tanta tolerancia que ya no es suficiente.

Nexo de unión con Val del Omar

La fotografía, el en realidad era fotógrafo y el al pasarse a la imagen en movimiento la detiene y realmente tiene mucho más de fotografía que de cinematografía él buscaba llegar a la cinematografía a través del sonido. Pasar por encima del cine utilizando la fotografía y esa era su intención y así es como hay que ver sus métodos

Su singularidad como cineasta

En casi todas tenía una verdad espiritual en el fondo importantísima, yo lo pasaba muy bien hablando con él. Es más el tenía un vecino en la C/ Europa que era mecánico de cámaras. Si estaba la cámara estropeada iba a dejársela a Juan Fernández que era su vecino pero el verdadero motivo era pasarme dos o tres horas con Val del Omar hablando.

Hablábamos de cosas que quedan por hacer en cine, de novedades de ópticas, de encuadres, de muchas cosas y él siempre se quedaba, estaba pensando en muchas más cosas tenía que haber vivido 50 años, estaba siempre por delante de lo que ya existía. Estaría trabajando en otra

cosa que él pensaba porque él era un poeta de la imagen claro.

¿Planificaba la obra?

Él era un hombre que acumulaba ideas, las pensaba, las dejaba dormir, se dedicaba a otras cosas y con el tiempo volvía a coger otra vez esa obra, le daba una vuelta, como los buenos guionistas. Lo dejan dormir y después a la tercera o cuarta vuelta o repaso aquello está ya en su punto, el ya tenía su buen punto para poder sacar. Y la prueba es que en esta película que hemos visto Aguaespejo él hizo varios montajes él modificó mucho quería llegar más lejos, estoy seguro que le atosigaban por muchos sitios y el no tenía más remedio que darlo a proyección porque él hizo muchas modificaciones y muchas cosas y estuvo también en el sonido dándole vueltas, él tenía mucha fe en el sonido pero años después yo rodé la primera película en color en España y sonido estereofónico con Margarita Alexandre y en aquellas película teníamos sonido estereofónico me acordé mucho de Val del Omar, aquella gente lo hacía con mucho dinero y aquel hombre al hacer esto contaba las pesetas.

Técnico, artista

Un soñador, él necesitaba soñar... y esta película no es.. Un alumno de primero de una escuela hace esto hoy y a lo mejor lo suspenden, o lo ponen a parte y le dan un premio de honor pero realmente la película está en momentos de suspenderlo en otros momentos la película crece, es un soñador realmente una persona a la que hay que ayudar.

¿Conoce sus fuentes?

A tanto no lo sé pero tenía una vida triste. Su mujer era ciega. Tal vez el complemento en ese momento... él necesitaba acercarse a algo fuera de lo normal. El me dió un guión y no lo entendí. Entonces me lo explicó y fue una gozada. Entonces sí.

Pero escribirlo, no lo planificaba, no lo demostraba, no lo y ya ves que la poesía de Aguaespejo es de él, es una poesía que no sé si es rima asonante, es una asonancia que se queda en el aire, está sin término y ya está pensando en la próxima, en el papel la mente se para.

Guiones

Lo que él creía que estaba sin hacer, la falta de aire tal vez de películas encerradas donde la gente sabe del cine como amordazada le falta aire.

9.7.5 ENTREVISTA A JUAN JOSÉ SERRANO

Madrid, C/Isla de Arosa.

Proceso de creación

–Con los 6 años ya proyectaba cine debajo de la cama en la residencia, donde su abuelo era médico, una residencia, colegio. A los 6 años ya estaba rodando.

–El decía que hubo una serie de gentes que corresponden a una época concreta que estuvieron tocados por la gracia del cometa Halley.

–Y desde luego ha sido una generación, la gente que hasta los 7, 8 años, le pilló con una edad, de recién nacidos o casi, están tocados por esa gracia. La generación del 27 por ejemplo y mucha otra gente en otros países también.

–Yo soy una persona más en una etapa de ayudantes, yo actuaba de secretario, me presentaba oficialmente como su secretario, en despachos oficiales y actuaba como su ayudante. Quizás el espíritu científico por un lado, soy de ciencias, y también la curiosidad. Si hay algo que me pueda definir a mí es que soy una persona muy curiosa y si juntas esas dos cosas pues es muy fácil. Conectábamos muy bien.

Me presenta a Val del Omar, José María Otero, hace muchísimos años.

En el 67, 68, entablamos amistad en seguida, primero en los estudios ballesteros, con una máquina que le financió Fraga, la copiadora, luego pasamos a su casa en un chalet en la c. Europa y después a unos estudios prestados por

Enosa en Chamartín, y después nos mudamos aquí y yo para estar cerca pues me mudé a la casa de al lado.

Ha sido una relación muy fructífera y muy extraña también.

Una tarde sentados aquí los dos sin abrir la boca ninguno de los dos y cuando me marchaba me dijo ha sido una tarde muy fructífera y no habíamos abierto la boca ninguno de los dos. Había bastante compenetración hasta el punto en que en muchas ocasiones no hacía falta hablar.

Por qué la necesidad de crear

Yo creo que es una fiebre, mezcla tanto arte como ciencia. La investigación y el arte se funden a través de una fiebre creativa es la que genera esos resultados y hay veces.

En el caso de Val del Omar esa fiebre era en Arte y en Ciencia. En el caso de Val del Omar se duplicaba

Los amigos poetas decían que era un apasionado de los tornillos y los cineastas decían que era un poeta. Es la visión de lo ajeno en una palabra.

Fuentes de la que bebía

En el caso de Val del Omar, sus raíces sobre todo, sus raíces no sólo andaluzas, sus raíces son.....

Es ese mundo, me voy a atrever a decir panteísta en el que estaba inmerso él, eso por un lado, por otro toda la



mística española y sufi. Yo le aporté la Alemana (Masterecard y otras gentes).

Y luego de modernos o relativamente modernos, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús y más modernos todavía quizá el último Theilard.

Y claro, el Tao, el Zen.

Él aportaba el tema del Tao, yo traje el Zen, porque en Alemania en los 60 ya empezaba Suzuki, estaba muy en boga Suzuki, en España el zen era desconocido.

Pero también a Goethe, “El Diván” por ejemplo y algo de la movida famosa Californiana de los años 60 quizás le vino de Gonzalo porque él había estado por esa época en California.

Y lo demás inspiración y espiración porque también se sudaba.

–El que sabía de aparatos y sabía manejarlos era él.

–En el caso de Val del Omar era la creación por la creación, la fiebre alcanzaba tales dimensiones que a veces construimos un aparato lo probamos funcionaba y lo desmontábamos porque usábamos esas piezas para fabricar otro. Muchos aparatos de los que ahora quedan restos.

Diapositivas de hasta 2 centímetros de grosor. Eso se desmontó para converger sobre la truca.

Qué fin perseguía. Qué intentaba.

Esa necesidad de crear era la fiebre. Es un fin en sí mismo, la creación es el principio el fin, todo junto. Uno no se plantea más que como mucho qué es lo que va a hacer no cómo lo va a hacer y muchas veces ni eso. El Picasso de yo no busco pero encuentro. Es lo mismo, los ojos abiertos, la inspiración y la fiebre.

La creación es labor de genios y ese es el caso de Val del Omar.

El resultado es estados de alteración de conciencia.

Dos anécdotas se pueden alcanzar un estado de trance con experimentación y eso era tan habitual que en la época de Fraga que estaba financiada la copiadora.

Llamó Fraga y le dijo María Luisa, ahora no se puede poner porque está en Trance.

En la calle Europa estábamos experimentando con rayos láser pretendíamos hacer una obra en el teatro Alfil, en el que tenían que aparecer gigantes, entonces pretendíamos utilizar el rayo láser, estuvimos haciendo pruebas con uno pequeñito, necesitamos para refrigerar el generador un chorro de agua.

Pruebas de sincronismo de sonido con imagen el láser conseguimos los medios y S. José pensó, yo le llamaba siempre D. José, que lo más idóneo era la música de una seguriya gitana. Una seguriya bailada por un rayo láser. Era una cosa maravillosa, tendrías que haberlo visto. Cerramos la ventana de la casa y estuvimos ajustando haciendo bailar el rayo. El del láser haciendo incidir el rayo en espejos y vibrando en un altavoz, la grabación del altavoz era la que sincronizaba. Yo pensaba que eran las doce de la mañana yo no sé qué hora sería que dije vamos a comer, corrí las cortinas y me dijo hombre de Dios has

cerrado las ventanas y no te has dado cuenta. Miré por la ventana y se nos había hecho de noche.

Eso nos pasó dos veces, otra vez con un tema de esos que te puedes imaginar el del láser mejor o peor, el del rayo haciéndolo coincidir con una serie de espejos y vibrando en un altavoz la vibración del altavoz era la que sincronizaba. La otra es más complicada de contar, porque no voy a saber transmitirlo, la luz el sonido, estaba en una serie de octavas y hay unos límites y transgredir esos límites es transgredir la percepción de alguna manera. Con el sonido se puede hacer de una manera casi habitual, en Ingles se pueden subir hasta dos octavas, dos tonos, mis conocimientos en música no llegan a ese nivel, pero tengo entendido que se puede. En iluminación, en imagen eso era desconocido y conseguimos elevar una octava todos los colores, ya no se puede hablar de colores puros, es otra cosa y eso lo hicimos con un experimento también y algo quedará escrito de esa historia y ese experimento también nos llevó una larga prueba y recuerdo a Val del Omar tirado en el suelo del salón de la calle Europa, llorando y golpeando con los puños de la emoción de ver lo que nunca había visto nadie y yo con una sábana en lugar de con un pañuelo. Esa creación no puedes basarla en nada precedente y tampoco puedes planteártela que es en el fondo a lo que iba, es un impulso es algo que necesitas hacer en un momento concreto que no sabes a que es debido pero que está ahí y resulta.

Método de trabajo

A veces se escribía y verás escritos que reflejan lo que es él. Por lo menos el origen. Tanto como el proceso no. El proceso forma parte de la fiebre y ya no te paras a hacer nada. El poema de Córdoba le inspiró la creación del

zoom. Y la utilización del anamórfico como secuencia también tiene un origen que está relacionado con la cátedra de salamanca y con el decíamos ayer, creo recordar que hay una pintura del quince o del dieciséis italiana de un personaje de perfil, no recuerdo quién es, con su ropa de época, un gorrito, qué de alguna forma el relacionó con el Fray Luis en la cátedra y le quiso incorporar la temporalidad al decíamos ayer, le quiso incorporar el anamórfico entonces la rotación de la figura era la incorporación del tiempo.

Casos de esos hay muchos, pero hay siempre algo que queda algún precedente, lo del sí y el no dos del Tao está en muchas de las imágenes de Val del Omar y luego pues también el eterno retorno, el Sin Fin famoso, el eterno retorno y el volver a empezar ahí también intervine yo algo, yo me traje toda la renovación occidental de la creencia de la reencarnación con auge en la Alemania de los 70 y aquí era desconocida. Y esos sonaba a música conocida y en ese sentido enlazaba muy bien con el eterno retorno de sus creaciones y por eso también, la creación no es un fin en sí misma, ya tengo el aparato, conseguíamos tubos de cartón y los utilizábamos para crear lentes y era tal la fiebre de creación de lentes que algunas de un día para otro a mí no me daba tiempo a verlas y hacíamos esto y mira la fotografía y estoy haciendo ahora está con otras lentes porque se me ha ocurrido otra idea y era el cuento de nunca acabar.

¿No queda nada de material que ni siquiera se haya revelado?

Había una película de Súper 8 que rodamos con una cabeza de un maniquí que se encontró en la basura. Sobre esa película rodamos 8 minutos donde se metió muchas imágenes de esa una copia fue al Ministro o



Comunidad de Madrid un ministerio que está por la calle Prim, no sé si era la comunidad de Madrid o un departamento, no lo sé.

Opinión de Fraga

Usted me misionó, cuando se conocieron en el Ministerio y si hubo apoyo era porque admiraba su trabajo.

Aceptación política y social de Val del Omar

Había de todo y la relación no se puede decir que era buena o que era mala en ningún caso y en ninguna época, simplemente que, vamos a ver, imagínate diversos planos en el espacio a diferente altura y Val del Omar en un plano arriba y de vez en cuando descendiendo y tomando contacto con la realidad política, social o la realidad religiosa o cualquier otra de ellas y en esos puntos de contacto podía haber cualquier cosa dependiendo de con quién tocaras. Con Esquerra en televisión española y con Adolfo Suárez creo que buena. Y para qué hablar de lo malo. Y con otra gente o no llegó el momento o no era el adecuado o abusaron de él o simplemente el no supo el momento histórico en el que estaba, no supo identificarlo y tampoco el tenía negociador ni sabía vender ni su imagen ni su producto ni nada de nada y mejor no referirse a personas o vamos a hablar desde el principio.

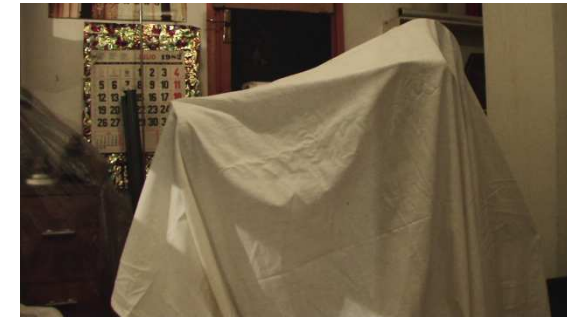
Guadalceló, conde de Guadalceló, era ministro de instrucción pública en los años 20, no sé en qué momento, se vino de Granada con el proyector escolar de imágenes y le mandó directamente a la gran o la única editorial de Madrid para lanzarlo a nivel escolar, pues que quieres que te diga te puedes imaginar sin comisiones por

medio, sin más que una idea, un prototipo y un proyecto de incorporar las imágenes a la escuela en los años 20, y así el atril de cultura hispánica y así el mandar películas al mundo hispano a mitad de coste de carga de flete del avión. Las dos mil cosas que hizo se quedaron en nada y otras Dios sabe porque salieron adelante y algunas inadecuadamente, estoy pensando en el circuito perifónico de Valencia, que utilizó Sánchez Bella para la propaganda de la Liberación de Valencia. En Radio Mediterráneo.

Y luego más recientemente más cosas, estuvimos intentando que asuntos exteriores justo en la época en que se mató el ministro de la gabardina que se mató. La cosa quedó en nada. Proyectos de televisión que al final rodaron otras. Películas que tenían el prestigio de Val del Omar y que luego sacaron otros adelante. Vamos a ver si hago memoria, La produjo Fernando Moreno, la idea que partió de Val del Omar era la de un museo virtual en el que se avanzaban los pasos del espectador eran los que iban generando las imágenes según iba avanzando a su vez los pasos eran las notas musicales en una especie de piano gigante Y eso se aprovechó para hacer imágenes de lugares de España. La película no la llegué a ver. Habrá dirigido dos o tres películas en total.

Me ha pasado lo que le pasaba a él. Yo llevaba dos maletas de documentos completas, carpetas audiovisuales, eran frases con imágenes es algo que el diseño a un señor que se llamaba Marshall Mac Luhan lo aprendió de Val del Omar en el festival de Tánger tiene inspiración española.

Recortaba, la imagen del San Bartolomé esa imagen es reiteraba en muchas de las carpetas y dentro de las dos maletas de carpetas iba una carta manuscrita de Val del Omar para el Ministro y decía tengo 18 años. Y desde luego de espíritu sí que lo tenía. Había conseguido como



Goethe había entrado en la plenitud de la tercera juventud.

Tuvo pensado casarse ya en última instancia, ya tenía todos los preparativos de boda con Mari Carmen Bueno hechos y se mató. Compañera suya en la época en que estuvo en ENOSA era una secretaria de ENOSA era una magnífica persona, a la que no veo desde unas proyecciones en el Reina Sofía. De las dos o tres experiencias fallidas que después recuperó los de los peces, esa película no se destruyó y esta la tenía tan abandonada que yo nunca había halado nunca de ella y no estaba en la época, estaba en la época e incluso adelantada para la época. La cámara fija el entrar y salir a salto de imagen. Era un cine muy primitivo, muy Melies, lo de Val del Omar era un paso más pero comparativamente con respecto al propio Val del Omar no, el hecho de que estuviera maltratada en la exposición no tiene más importancia, si para investigadores.

¿Llevaba bien su mujer la vida de Val del Omar?

En su primera época sí, luego ya no tanto, tenía el hándicap de la ceguera y de la enfermedad que ya estaba muy avanzada. Los ciegos son muy desconfiados y unido a que era una luchadora (consiguió de Telefónica que los ciegos pudieran hablar) era una mujer que tenía muchos motivos de fricción, en la primera época sí incluso hasta que las niñas fueran más mayores, ya sin las hijas en casa, dependiendo tres veces diarias de las inyecciones de él. El sentirse también dependiente sería un hándicap y el sentirse el dependido, obligado a servirla en ese sentido generaría sus limitaciones. En una primera etapa sí que tenía razón.

Qué es la táctil-visión

Leélo de puño y letra de él. Por aquí hay un libro antiguo que habla de lo que es el ver y el mirar. Lo de si yo miro o veo en blanco y negro o en color es el Eisenteisn famoso de Alejandro Sesqui en la intencionalidad de la mirada. Cuanto veo, el desbordamiento apanorámico. Es todo un complejo de ideas la que está incorporada pero en el fondo vamos a ver muy en el fondo, esto no lo sabía yo entonces forma parte de un sentido muy primitivo es el sentido más primigenio que la vista es una evolución del tacto porque el ojo es la piel evolucionada, la misma génesis. Es el Exodermo entonces está ahí.

Se intentaba dar un mensaje, una intención.

Hay que escribir con martillo neumático en la cortical magnética de las gentes, todo lo que no sea impacto no queda. Si quieres que se mantenga algo tiene que ser impactante y lo único que impacta en cine es la magia y si no hay magia no hay cine hasta tal punto que él decía que el cine había muerto.



9.7.6 ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL MANRIQUE

–¿Cómo conoció a Val del Omar? Es decir, cómo supo de su existencia?

Yo soy granadino, y en aquellos momentos tenía una beca en la videoteca de la Facultad de Filosofía y letras; y ahí llegó a mis manos el “Sin fin” y la edición de Aguaespejo granadino en VHS.

–¿Qué fue lo primero que visionó de él?

Aguaespejo granadino.

–¿Sabría explicar, qué sintió entonces, qué le atrajo?

Yo había estudiado Historia del Cine en la Universidad, así que conocía de las vanguardias cinematográficas, pero me encontré con el único que había sido capaz de hacer poesía audiovisual. Me sorprendió el uso de la luz, de la voz en off, el místico juego con el/los tiempos...

–¿Qué imagen le viene a la cabeza al pensar en Val del Omar?

–Elija por favor, *imán* o *lupa*.

Lupa. Sí soy de cultura occidental.

–¿Cuál es su nexa de unión con Val del Omar?

Una gran admiración como hombre del “renacimiento” español del siglo XX y, gracias al libro que he publicado conocí a algunos familiares, pero mi nexa de unión es artístico y místico esencialmente.

–¿Conoce algún hecho significativo de la infancia de Val del Omar: aficiones, obsesiones, fobias, filias, enfermedades, sucesos personales o mundiales traumáticos?

–¿Dónde diría que radica su singularidad como cineasta?

En la novedad de su gramática, el uso de las metáforas, el tema, el uso del tiempo y de la luz... todo él es novedad a pesar de las lógicas influencias. Crea un universo nuevo.

–¿Planificaba sus obras?¿existía un guión?

Si, seguro y muy bien planificadas. Aunque el guión estuviese a veces más en su cabeza que en el texto escrito; pero existía, sin duda.

–¿En lo que conoce o intuye, era Val del Omar una persona erudita?

Sí lo era. Había vivido los años más florecientes del país del siglo y era de familia burguesa, por lo que bien educado. Sus múltiples referencias en sus obras a Santa Teresa, San Juan, la ciencia ficción, el barroco español o la vanguardia evidencian una gran erudición. Por no hablar de sus libros técnicos...

–Aun a riesgo de ser reduccionista en qué porcentaje u orden considera a Val del Omar, técnico, artista o ingeniero.

Lo veo más artista, casi en un 70%, y de ahí 15% técnico y 15% ingeniero. Pero todo lo que hace como ingeniero o técnico está pasado por la pátina de la poesía; inventa para conseguir expresar algo.

–¿Conoce sus fuentes?, es decir, sabe usted, qué leía, qué veía, quién le influía, si estudiaba o viajaba, qué le gustaba, qué le impresionaba...

Sí, como he expuesto antes, en sus obras y sus apuntes hay numerosas referencias tanto a la literatura como a la música, la filosofía o la religión.

–¿Cree que extraía su “inspiración” del cine o de otras disciplinas ajenas?

Lo extraía de la vida, y ahí estaban inscritas sus pasiones: la música, la literatura, el cine...

–¿Cómo definiría su obra?.

Ya tiene un adjetivo: valdelomariana.

–¿La incluiría dentro de alguna corriente artística?

Creo que se puede incluir en la generación del 27.

–¿Cuál cree que fue su relación con el hecho religioso?

Mucha, aunque siempre desde el punto de vista místico, teológico o filosófico, nunca desde el clerical.

–Sabe si se sentía cercano a alguna posición política o ideológica o si se mantenía al margen de este tipo de discusiones.

–Percibía un mundo insensato e intolerable al más puro estilo kafkiano o por el contrario creía en un mundo amable y lleno de posibilidades.

Creía en un mundo amable lleno de posibilidades, pero que todas pasaban por el buen hacer del hombre.

–Piensa usted que entendía el mundo como un lugar unitario o coherente o más bien se acerca a la opinión más moderna de un universo en que las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo, en que,

como diría Bretón, los opuestos dejan de percibirse como contradictorios.

Creo que pensaba, como en su época los hippies, etc.... en un mundo unitario y coherente.

–Kafka se definía como “un explorador que avanza hacia el vacío” cree que Val del Omar sabía hacia donde se dirigía era consciente de la embargadora de su obra.

Creo que sí era consciente, pero tan preocupado por ella que no le importó nunca mucho ni la fama ni el dinero.

–De donde le llegan a Val del Omar sus influencias orientales.

De Granada, que es muy oriental.

–¿Sabe cual era su libro de cabecera y sus películas favoritas?

Su libro de cabecera, serían las obras completas de Santa Teresa, y quizá su película preferida “Un perro andaluz”.

–Cree que puede separarse su vida personal de su vida profesional?

No, nunca, ni de él ni de nadie.

–Qué papel jugó su mujer en su vida? ¿Y sus hijas?

Mucho, su continuo apoyo a su empresa.

–¿Cual era su relación con los grandes temas, la vida, el amor y la muerte?

Val del Omar tiende a unirlos por ser todos parte del primero, sin amor no hay vida, sino muerte, y, por supuesto la importancia para la vida de la inevitabilidad de la muerte física y su prisa por sacarle rendimiento espiritual, profesional...

–¿Sabe dónde trabajaba, era disciplinado en su horario, en sus métodos, trabajaba un número determinado de horas diarias, siempre a la misma hora?

Trabajaba tanto en su lugar de trabajo, fuese una radio o una televisión y posteriormente en su laboratorio, actualmente en manos de Gonzalo Sáenz de Buruaga, en Madrid. Y trabajaba todas las horas del día, ante tal creación se tiene que tener dedicada la cabeza casi en exclusiva a eso.

–Realmente su técnica era mero fruto de la necesidad de determinado modo de expresión o alguna oscura fascinación por la técnica *per se* le dominaba.

Creo que por la necesidad de creación.

–¿Por qué esa obsesión de demostrar al mundo la importancia y ventajas de sus patentes?

Porque era su trabajo.

–¿Cómo empezaba sus obras? ¿Escribía, dibujaba, filmaba?

Pensaba. Lo que es todo a la vez.

–Sus imágenes febriles hacen pensar en estados de alteración de conciencia, sabe si consumía algún tipo de estupefaciente, alcohol, absenta, o practicaba el ayuno o cualquier otro método para conseguirlo.

No, no lo sé y no lo creo.

–¿Cree que podría haber figuras que equivaliesen a su pensamiento en otras artes?

Es difícil, pero podría estar cerca de Giorgio de Chirico o incluso de Herman Hess.

–¿Qué realidad prefería: el cine o la vida?

El cine.

–¿Pagó caro su valentía de no traicionarse a sí mismo, de dedicarse en cuerpo y alma a obra tan corta y tan poco productiva pecuniariamente, de no caer del lado del éxito, del dinero fácil?

Creo que para él no fue pagarlo caro, estaba por encima de eso.

–¿Qué opinaba del cine comercial, narrativo, de Hollywood, de la industria?

Que tiene un tipo de público y, por lo tanto es necesaria para el mantenimiento de cierta clase de industria.

–¿Qué significado tiene para usted una obra tan poca ortodoxa como la de Val del Omar?

Me da la posibilidad de creer en mundos diferentes.

–¿Por qué cree que apenas ha tenido repercusión su obra?

Porque para disfrutarla hay que pensar, y porque España es muy cainita.

–¿Visionaba sus propias cintas?

Si.

–¿Qué le debe Vdo a quién?

A toda una época y una generación, a la Vanguardia Rusa, a la Francesa, al cubismo...

–¿Qué palabra lo definiría?

Visionario.

–¿Con qué se quedaría de la obra de VDO?

Aguaespejo granadino.

Y ahora una última pregunta personal

–¿Qué le llevó a escribir el libro “Val del Omar, el moderno renacentista”?

Simplemente quería ubicar al artista, pues en la mayoría de los textos que había leído eran muy especializados y nunca se le relacionaba con las corrientes de su época, con lo que podía sentir o ver, y posicionarlo en un buen lugar dentro del contexto nacional, por lo menos. Como logro, aunque no tenga nada que ver conmigo, me ha alegrado mucho ver que ya Val del Omar está en la exposición permanente del Reina Sofía.

9.7.7 ENTREVISTA A CARMEN BUENO

INTUICIONES ACERCA DE AGUA ESPEJO

Creo que Val del Omar con su generosidad sin límites, quería transmitirnos el mensaje de que existe también otra Realidad sin nombre y que ésta no se puede definir, así es la dificultad de interpretar su idea (quién tenga oídos que escuche).

De todos aquellos que hayan contemplado sus obras, unos quedarán enganchados en su imagen, otros en su sonido, otros en su técnica, otros hablarán de su misticismo... Todos ellos llevarán razón, porque Val del Omar era un compendio de sabiduría.

Val del Omar en Agua Espejo hace un ciclo rotatorio (sin fin), día-noche-día...

El comienzo del día es un constante aviso a navegantes:

“Ciegas, pero que ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo, bailan sin saber por qué y no encuentran más razones que las que caen de su peso” y las imágenes de los gitanos dando vueltas sobre sí mismos es una alusión a lo que hacemos en la vida ordinaria, un vivir sin vivir la auténtica Vida; nacemos, crecemos, nos reproducimos y morimos sin más, o sea Ciegos e importante es también cuando la voz dice: “De dos cuerpos vengo a dos sangres voy... NO SOY. ¡Dios mío pero si sus razones no alcanzan ni a las sombras de sus cuerpos!

Hay dos imágenes que simbolizan lo que él pensaba de sí mismo: el galápago y la peonza. Se veía a sí mismo como ese galápago viejo en el tiempo pero con la sabiduría que da los años (esto último no lo decía él) y, la peonza, giraba, giraba y desafiando a la gravedad, mantenía una verticalidad (su amor e ilusión por la vida le enajenaba

pero esa misma enajenación le conducía a un éxtasis místico (la verticalidad).

Comienza el atardecer y, más tarde la noche (verde luna) hace su presencia.

El duende aflora: “Obedezco... obedezco” y hay una clara alusión Lorquiana: “Pájaros sin alas... perdidos entre hierbas ¿esconden? Al Federico de la tierra.

Acaba la noche: “Pasó la verde locura de la luna. Ahora con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas” y a continuación viene un silencio... Interpreto que es un resurgir del alma, que vive el momento presente, que se acaba la oscuridad y llega la Luz: “Borda el sol flores y derrama su alegría hasta el fondo del barranco”.

“En el aire palpitando la alegría de los cielos y de la tierra”.

“El que más da más tiene. Matemáticas de Dios.

Aquí surge el símbolo de la peonza, el misterio inexplicable del que da sin recibir nada a cambio pero que sin duda le será devuelto con creces.

“Vivimos en un pleno Misterio”... “Vivimos en un pleno Misterio”...

Y así es su último mensaje: “SIN FIN”

Boca arriba o boca abajo, lo mismo da, es igual lo de arriba como lo de abajo, sin principio ni fin.

Según dice el Tao Te King: “El atrás y el delante se suceden mutuamente” Por ello, el Sabio maneja sus asuntos sin actuar, y difunde sus enseñanzas sin hablar.”



SIN FIN



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

00312
M1217
N 1 2
2310131
1 N
261123

Análisis de la obra *Agnes de
José Val del Omar*

Autor: Yolanda González Osuna

Directores: Francisco García García
Carmen Lorente

Facultad de Ciencias de la Información
de la UCM